

ANNÉE 1938-1939

N° 18

ESSAI
SUR LE
ROLE DE LA MALADIE
DANS LA
GENÈSE
DES
ŒUVRES DE L'ESPRIT

« Je m'efforce de n'oublier jamais
que chacun est la mesure des choses. »
P. VALÉRY, *Introduction à la poétique*.

Thèse pour le Doctorat en Médecine

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 25 Novembre 1938

PAR

Jacques-François THOMAZI

Élève de l'École de Santé Navale
Né à PARIS, le 8 Avril 1912

Examineurs de la Thèse

MM.	DAMADE, Professeur	Président
	CREYX, Professeur	
	PERRENS, Professeur	Juges
	PIÉCHAUD, Agrégé	

BORDEAUX

Imprimeries GRENOUILLEAU-LANDAIS ET LES FILS

- 1938 -

ANNÉE 1938-1939

N° 18

ESSAI
SUR LE
ROLE DE LA MALADIE
DANS LA
GENÈSE
DES
ŒUVRES DE L'ESPRIT

« Je m'efforce de n'oublier jamais
que chacun est la mesure des choses. »
P. VALÉRY, *Introduction à la poétique.*

Thèse pour le Doctorat en Médecine

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 25 Novembre 1938

PAR

Jacques-François THOMAZI

Élève de l'École de Santé Navale

Né à PARIS, le 8 Avril 1912

Examineurs de la Thèse

}	MM. DAMADE, Professeur	Président	
	CREYX, Professeur	}	
	PERRENS, Professeur		Juges
	PIÉCHAUD, Agrégé		

BORDEAUX

Imprimeries GRENOUILLEAU-LANDAIS ET LES FILS

— 1938 —

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

Doyen	M. MAURIAC.
Assesseur	M. LABAT.
Doyen honoraire	M. C. SIGALAS.

PROFESSEURS HONORAIRES

MM. POUSSON, MOURE, RIVIERE, BARTHE, DENIGES, BEILLE, CASSAET, CHAVANNAZ, PACHON, C. SIGALAS, SABRAZES, BEGOUIN, DUPOUY.

PROFESSEURS

MM.	MM.
Clinique médicale	Clinique chirurgicale infantile et orthopédie
MAURIAC.	ROCHER.
DUPERIE.	Clinique médicale des maladies des enfants
GUYOT.	CRUCHET.
PAPIN.	MACHEBOEUF.
CARLES.	Chimie biologique et médicale.
ANDERODIAS.	Physique médicale et pharmaceutique
DAMADE.	WANGERMEZ.
VILLEMIN.	Médecine coloniale et clinique des maladies exotiques
G. DUBREUIL.	BONNIN.
LEURET.	Clinique des maladies cutanées et syphilitiques
LANDE.	PETGES.
RECHOU.	Clinique des maladies des voies urinaires
CHELLE.	DUVERGEY.
GOLSE.	Clinique des maladies nerveuses et mentales
VITE.	ABADIE.
MANDOUL.	Clinique d'oto-rhino-laryngologie
AUBERTIN.	PORTMANN.
TEULIERES.	LABAT.
FABRE.	Hydrologie thérapeutique et climatologie
	CREYX.
	Clinique odonto-stomatologique
	DUREQ.

LACOSTE (Histologie), PÉRY (Obstétrique), PERRENS (Maladies mentales), R. SIGALAS (Parasitologie et sciences naturelles), JEANNENEY (Chirurgie générale).

AGRÉGÉS EN EXERCICE

MM.	MM.
Anatomie	Chirurgie générale
N.	CHARBIER.
DUFOUR.	LOUBAT.
N.	MASSE.
PIECHAUD.	DARGET.
DELMAS-MARSALET.	N.
DE GRAILLY.	Obstétrique
FONTAN.	RIVIERE.
BRÔUSTET.	Ophthalmologie
DERVILLEE.	BEAUVIEUX.
N.	Oto-rhino-laryngologie
	DESPONS.
	Dermatologie et syphiligraphie
	JOULIA.
	Physique médicale
	N.
	Chimie générale pharmaceutique et toxicologie
	N.

COURS COMPLÉMENTAIRES

MM.	MM.
Anatomie	Zoologie et parasitologie
J. BEAUVIEUX.	R. SIGALAS.
Physiologie	Physique médicale et pharmaceutique
PETITEAU.	AURIAC.
JEANNENEY.	Médecine légale
RIVIERE.	UROLOGIE
DELMAS-MARSALET.	Bactériologie
CABANNES (en congé).	GIRARD.
FAUGERE.	MOUREAU.
MESNARD.	Législation pharmaceutique
	POPŁAWSKI.
	Chimie minérale
	CASTAGNOU.

Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes M. N.

Le Secrétaire de la Faculté : ROUGERIE.

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle n'entend leur donner ni approbation ni improbation.



A MES DEUX AMIS.

Affectueusement.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548603_0004

A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL CAZAMIAN,

*Directeur de l'Ecole Principale
du Service de Santé de la Marine des Troupes Coloniales,
Commandeur de la Légion d'honneur,
Officier du Mérite Maritime,
Officier de l'Instruction publique.*

A MON PRÉSIDENT DE THÈSE,

LE PROFESSEUR RENÉ DAMADE,

*Professeur d'Anatomie Pathologique et de Microscopie Clinique,
Médecin des Hôpitaux,
Croix de Guerre,
Officier d'Académie.*

AVANT - PROPOS

Ceci n'a pas la prétention d'être un travail original.

L'idée m'en est peu à peu venue comme, par un réflexe naturel chez un homme de culture médicale, je cherchais à approfondir la personnalité des auteurs que je lisais, des musiciens que j'écoutais, des peintres et des sculpteurs de qui j'admirais les œuvres.

D'où vient l'inspiration ? Comment se produit une œuvre d'art ? Pourquoi un être plus qu'un autre est-il artiste ? Pourquoi celui-ci seulement se sent-il obligé à créer et pas celui-là ? Telles sont quelques-unes des questions que je me suis d'abord posé. Bien d'autres suivirent, sans but précis que d'éclaircir un problème qui, je m'en suis vite aperçu, avait déjà intrigué beaucoup d'esprits tant médicaux que philosophes.

Enfin vint le moment, attendu et retardé, où, passant du particulier au général, il fallut se demander si, oui ou non, le génie, le talent sont les effets de causes pathologiques. Un nombre immense d'ouvrages, et de toutes langues, est sorti de ce sujet, et cela ne doit pas nous étonner. L'extraordinaire, en prenant ce mot dans son sens le plus large comme dans le plus précis, a toujours eu et garde une invincible puissance d'attraction sur l'homme. Il est naturel qu'on s'inquiète de cet être un peu fabuleux qu'est l'homme de génie, qu'on veuille le voir de plus près, qu'on essaye de comprendre comment fonctionne cette merveilleuse machine.

Il est humain aussi qu'on en cherche le défaut, qu'on tente d'en surprendre la fêlure, afin de pouvoir, un peu lâchement, se rassurer et se féliciter de n'être soi-même qu'une modeste créature douée d'une quelconque intelligence.

Ces deux facteurs, fascination du mystérieux et amour-propre, ont fait naître des théories aussi diverses qu'absolues. Chacune d'elles, certes, peut être applicable à quelques cas, mais aucune ne peut se targuer de résoudre définitivement le problème. Celui-ci rend la paralysie générale responsable de tous les hommes de génie; celui-là accuse l'épilepsie et en recherche — d'une façon si grotesquement méticuleuse ! — les moindres symptômes chez ses sujets; les uns signalent l'hérédité, les autres dépeignent la tuberculose, ou l'alcoolisme, ou l'opium. Mais dans cette abondante floraison d'études, on ne trouve pas un seul essai de classification critique, pas une mise au point qui puisse permettre d'obtenir sur la question quelque lumière, fût-elle projetée en maints sens tout ensemble.

J'ai cherché à combler cette lacune, et j'ai tenté de mettre un peu d'ordre dans ce chaos d'idées et d'observations. La tâche était assez rude, et je suis conscient du résultat imparfait que j'ai obtenu. Mais c'est que l'on marche ici sur le terrain mouvant des mots et des hypothèses. Rien n'est moins sûr qu'une définition exacte de l'homme de génie ou de l'homme de talent, même quand on se contente de le nommer homme supérieur.

Ce premier point acquis — ou non —, on sent discuter en soi les deux voix du médecin, homme-professionnel, et du critique, homme-social, qui, tels Tartarin-Pança et Tartarin-Quichotte, se renvoient mutuellement leurs arguments sans bien savoir y répondre. L'un sait découvrir partout la tare qui le satisfait, l'autre lui oppose

qu'une légère variation en plus ou en moins ne saurait passer pour pathologique. A longer ainsi constamment la frontière du morbide, on finit par se demander ce qu'on peut appeler un homme normal.

En fait, et qu'il me soit permis de l'écrire dès maintenant, le principal résultat de cet essai a été de constater que l'étude entreprise était plutôt du domaine du physiologue ou du psychologue que de celui du clinicien ou du psychiatre.

*
* *

M. le Professeur Damade m'a fait le grand honneur d'accepter la présidence de cette thèse. Qu'il me permette de lui exprimer ici la reconnaissance que je lui en ai. Le souvenir qu'en quittant Bordeaux, j'emporterai de lui, sera celui d'un Maître de qui j'ai pu, dans la mesure de mon inexpérience, admirer la science médicale et apprécier la haute culture, par l'intermédiaire de ses leçons de Pathologie Générale et des précieux conseils qu'il a bien voulu me donner au cours de ce travail.

Qu'on me permette enfin de dire la respectueuse admiration que les enseignements si « classiques » de MM. les Professeurs Creyx, Perrens et Piéchaud, ont provoqué en moi.

INTRODUCTION

« Ce qu'ils nomment un être supérieur est un être qui s'est trompé. Pour s'étonner de lui, il faut le voir — et pour être vu il faut qu'il se montre. Et il me montre que la niaise manie de son nom le possède. Ainsi chaque grand homme est taché d'une erreur. Chaque esprit qu'on trouve puissant, commence par la faute qui le fait connaître. »

P. VALÉRY, *Monsieur Teste*.

« Tel y va qui, s'étant fait de ces choses d'avance une figure, la remporte chez lui, telle quelle, malgré ses yeux; et, malgré ses oreilles, de celles qu'on vient de lui dire », écrivait le poète P.-J. Toulet (1) dans son charmant style archaïque, et rien ne pourrait mieux servir d'introduction à l'étude que nous entreprenons. Des centaines de chercheurs venus de tous côtés travailler dans cette « zone neutre » située aux confins mutuels de la Philosophie et de la Médecine, bien peu furent impartiaux; encore ceux qui surent le rester, qu'ils soient partis de l'analyse objective des faits ou qu'ils aient construit leur théorie, pièce à pièce, par la réflexion, ne semblent pas avoir eu le temps, la patience, la foi ou le courage de mener à bien leur œuvre.

Beaucoup d'édifices incomplets et qui ne pensaient point l'être, beaucoup d'opinions définitives ou qui se croyaient telles, jalonnent l'historique de cette question du génie

(1) P. J. Toulet. *Notes de Littérature*, Paris, Le Divan, 1926.

côte à côte avec maintes recherches désintéressées, avec maints essais loyalement tentés pour éclairer tel ou tel point demeuré obscur.

La liste est longue des auteurs que passionnèrent les hommes supérieurs, à peu près aussi longue, je pense, que celle des gens qui se sont occupé de la naissance du monde. Qu'on me pardonne d'y ajouter encore.

*
* *

1° Coup d'œil historique

« Ces médicastres n'arrivent jamais à donner une conclusion en quoi que ce soit. Ce sont d'étonnants ramasseurs de mégots, de bouts de faits... »

VERLAINE.

Les deux meilleures tentatives d'historique que j'ai pu consulter sont celle de Régis (88 A), dans un article dont je n'ai malheureusement pas pu retrouver la suite, et celle de Geniès (47) qui complète la première. Mais elles sont relativement anciennes et j'ai dit que le sujet continue à inspirer bien des gens. Telles quelles, elles sont une base sûre, pour la période qui s'étend de l'antiquité à la fin du XIX^e siècle. L'apport de nos recherches personnelles nous a montré qu'on peut diviser en trois grandes phases l'évolution des idées sur le problème des œuvres de l'esprit.

*
* *

1° Une phase que j'appellerai *cryptique* parce qu'on y donne du génie des explications fumeuses ou même qu'on se borne à constater son étrangeté. Il s'agit d'une période singulièrement longue et mal limitée dans le temps, étendue de l'antiquité au début du XIX^e siècle. La borne infé-

rieure en est confuse, les jalons y sont rares. On y trouve la fameuse opinion d'Aristote : « *Nullum magnum ingenium sine quadam mixtura dementiae* » ; celle, non moins connue, de Boerhaave, ce médecin du xvii^e siècle qui écrivait : « *Est aliquid delirii in omni magno ingenio* » ; quelques réflexions de grands esprits des lettres, telles celle de Molière : « C'est une chose admirable que tous les grands hommes ont toujours eu du caprice, quelque petit grain de folie mêlé à leur science » (1) ; celle de Pascal : « L'extrême esprit est voisin de l'extrême folie » ; celle de Diderot enfin : « Oh ! que le génie et la folie se touchent de près ! » Notons qu'il n'y a pas dans toutes ces affirmations autre chose qu'une constatation. On rapproche la folie et le génie sans rapporter l'une à l'autre ou réciproquement. Que si l'on avait demandé des précisions à ces auteurs, ils eussent répondu, selon l'époque où ils vivaient, qu'il fallait tenir pour responsables les dieux ou les démons.

Régis fait ressortir que c'est en 1836 que le problème entre dans le domaine médical, avec l'œuvre de Lélut intitulée : *Du démon de Socrate*. J'ai donc adopté cette date comme marquant la fin de la phase cryptique. Cependant, dès 1774, avait paru à Londres un essai d'un certain Gérard (48) qui, pour n'être pas très connu, me semble marquer néanmoins la première tentative d'explication scientifique du génie. J'aurai, du reste, à y revenir, car il y a entre ce Gérard et Ribot une parenté spirituelle qu'on ne peut nier.

2^o Une phase *historique*, ou mieux *historico-synthétique*, commençant en 1836 et que j'arrête, un peu arbitrairement, en 1910 ; on peut la subdiviser en deux périodes :

(1) Molière. *Le Médecin malgré lui*. Acte I, scène IV.

a) 1836 à 1864. — La communication de Lélut n'a pas passé inaperçue, et les discussions naissent. C'est Réveillé-Parise, qui estime que les troubles psychiques sont la conséquence et non la cause du génie. C'est une nouvelle note de Lélut sur l'*Amulette de Pascal*. En 1859, Moreau (de Tours), à propos du génie, parle non de névrose pathologique, mais de névrose physiologique. Flourens, en 1861, écrit : « En résumé, je définis le génie une raison supérieure, et non une névrose. » Plus prudent, E. Deschanel conseille la modération (1864). Il faut souligner que, jusqu'ici, les controverses ne sortent pas de l'ornière. On est pour ou contre l'assimilation du génie à la folie, mais on ne cherche pas à se baser, pour discuter, sur des raisons scientifiques. On parle d'« hyperidéation et d'hyperassociation des idées par hypermnésie spontanée » (Moreau), de « crise violente », d'une « sorte d'éréthisme du cerveau » (Deschanel). Mais les arguments échangés demeurent du ressort de la dialectique.

b) 1864-1910. — Cependant, en cette année 1864, paraît à Berlin l'ouvrage de Lombroso (69) assez rapidement traduit dans le monde entier — la publication en France se place en 1889 —; le très grand retentissement qu'eût cette œuvre est dû à l'aspect pseudo-scientifique qu'elle présente. C'est une abondante accumulation de petits traits, glanés partout et sans critique, et dont la lecture est d'autant plus pénible à un esprit moderne, que le parti-pris le plus systématisé s'y étale d'un bout à l'autre. Je passe sur la discussion qu'a fait naître cette théorie de la « psychose dégénérative épileptoïde du génie ». Celle-ci ne semble plus guère admise aujourd'hui. Mais si l'on doit reprocher à Lombroso d'être parti d'une idée préconçue et d'avoir construit son livre pour en prouver la vérité, il faut aussi reconnaître qu'il est le premier à avoir tenté d'étayer une hypothèse par des faits.

Les années 80 et 90 et les dix premières années de notre siècle vont apporter à leur tour une riche moisson d'ouvrages qui font suite aux précédents. On y relève les noms de Hagen (*Génie et Talent*, Berlin, 1879), de Jacoby (*Etude sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme*, Paris, 1881) pour qui le génie précède, mais n'est pas, la dégénérescence; de Joly (*Psychologie des grands hommes*, Paris, 1891) qui partage l'opinion de Jacoby. En 1897, Toulouse (101) indique une voie nouvelle par l'analyse approfondie qu'il fait de Zola; il tente de montrer qu'il faut, pour discuter, posséder des documents sincères, mais il vient trop tôt. Ce qui passionne les esprits, c'est la bataille entre les partisans du génie-névrose et ceux du génie-perfection. Ceux-ci vont encore compter dans leurs rangs Regnard (*Réfutation d'un paradoxe*) et Grasset. Ceux-là auront l'appui de Babcock (6), de Nordau (*Dégénérescence*, Paris, 1900; — *Psychologie du génie et du talent*, Paris, 1900), de Venturi-Sergi (*L'Homme de génie*).

Bien d'autres entreront dans la lice, plus ou moins activement, de qui beaucoup continueront cette querelle sur des idées générales, cependant que quelques-uns, commençant à se limiter, vont, par leurs recherches, annoncer la phase analytique moderne du problème : ainsi Geniès (47), Chabaneix (28), Berton (15), Lapoujade (66), Lacasagne (64), etc... Parallèlement, les psychologues travailleront à examiner plus minutieusement le fonctionnement de l'esprit créateur, affronteront à leur tour leurs théories et tenteront des synthèses fructueuses. Parmi eux, il faut citer Souriau (98), Séailles (95) et surtout Ribot (90). Ainsi prend fin, dans un calme relatif, ou tout au moins sur une note de sagesse mesurée, cette phase historique qui, dans son ensemble, donne une impression d'étrange agitation.

3° Enfin une phase *analytique*, moderne, étendue de 1910 à nos jours.

L'assoupissement qui commençait à la fin de la période précédente, accru pour une bonne part sans doute par l'utilisation des énergies à des fins moins évidemment spéculatives, s'étend jusqu'aux environs de 1920. A ce moment, le problème renaît, mais transformé, semble-t-il, ou métamorphosé. Quoique le fait d'auteurs isolés, les recherches s'orientent nettement vers une accumulation de documents méthodiquement contrôlés et doués par conséquent d'une véritable valeur scientifique. Un très grand nombre d'études a paru, en ces dernières années — et singulièrement depuis 1930 — sur la vie et l'œuvre des grands hommes, et ce sont elles que nous avons utilisées au cours de ce travail (1). A vrai dire, la question s'est notablement compliquée du fait des idées modernes concernant l'hérédité, l'inconscient, les tendances, idées dont la précision est loin d'atteindre à une rigueur mathématique.

C'est donc par une somme de faits analytiques que se caractérise notre troisième et dernière phase, comme, schématiquement, la période historique pouvait se résumer en une discussion, souvent stérile, sur des théories trop hâtivement synthétiques.

2° Questions de mots

« Quant aux idées abstraites on peut dire que nous savons parfaitement ce qu'elles veulent dire tant qu'on ne nous le demande pas, mais que nous ne le savons plus dès qu'on nous le demande. »

SOURIAU, *Théorie de l'Invention*.

Lorsqu'on pénètre l'esprit des œuvres dont celles que j'ai citées sont les plus saillantes, il apparaît que, bien

(1) On trouvera, dans la bibliographie, une liste résumée de ces études.

souvent, leurs auteurs, pressés de faire étalage des arguments qu'ils apportaient, omettaient de définir l'objet même de leur discussion. Or, il se trouve que l'accord est difficile à obtenir sur la signification exacte des mots génie et talent. Ces vocables font partie de cette catégorie de substantifs abstraits que P. Valéry compare à de minces troncs d'arbres jetés sur un précipice. Malheur à celui qui s'arrête sur ce pont trop fragile ! Il faut passer vite, sans appuyer, sinon c'est la chute que rien n'arrête.

Ainsi des mots. Certes, les définitions ne manquent pas et de toute sorte, émanant d'hommes de science, de philosophes ou des plus grands noms des lettres. Mais ces derniers ont plutôt été tentés par des formules lapidaires à *propos* du génie, et rares furent ceux qui cherchèrent à le définir.

Citons, pour son intérêt historique, la phrase classique de Buffon : « L'invention dépend de la patience : il faut voir, regarder longtemps un sujet : alors il se déroule et se développe peu à peu, vous sentez un petit coup d'électricité qui vous frappe à la tête et en même temps vous saisit le cœur : voilà le moment du génie. » Plus concis, Balzac écrivait simplement : « Le talent est une fièvre intermittente. » Je passe sur les opinions de Lamartine, de Renan, de Schopenhauer, de Goethe, pour noter le mot de notre contemporain A. Huxley (1) : « Le génie est une infinie capacité à prendre de la peine. »

Laissant de côté ce terrain des formules littéraires, on trouvera chez les scientifiques et les psychologues des définitions qui, pour paraître moins brillantes, n'en procurent pas moins à l'esprit une satisfaction plus justifiée. Déjà, en 1774, Gérard (48) donne une description qui n'est

(1) A. Huxley. *Les Claxton*.

pas très éloignée de celle que nous adopterons : « A proprement parler, le génie est la faculté d'inventer. L'invention peut être irrégulière, sauvage, anarchique; elle est pourtant considérée comme la marque d'un véritable génie naturel : et le degré que nous attribuons à cette faculté est toujours proportionnel à notre opinion sur la nouveauté, la difficulté ou la noblesse des inventions » (1). On retrouve une idée semblable, ou tout au moins comparable, exprimée dans un ouvrage de Lange-Eichbaum qu'analyse Schachter (93 B) : « Le génie est l'homme dont la personnalité, l'œuvre, le sort et la renommée font un tout qui détermine dans une communauté (ou une masse) le sentiment du grandiose. » On voit qu'il existe une confusion entre le terme de génie appliqué à l'homme et le même attaché à l'idée abstraite. Du reste, Hart (52) la souligne et, au début de son étude, note la différence entre l'homme de génie et le grand homme : « Le génie est original et crée, écrit-il; la grandeur n'implique pas nécessairement l'originalité de projet ou d'exécution, mais l'aptitude à agir sagement et courageusement aux instants décisifs » (2); et il ajoute : « Bien des hommes possédèrent les deux, mais ces mots ne sont pas synonymes » (3).

A son tour, Ch. Richet, dans sa préface du livre de Lombroso (69), insiste sur « ...ce caractère d'étrangeté qui se retrouve dans la pensée de tous (les hommes géniaux). » Il fait de cette originalité « la vraie et l'unique marque des hommes de génie », et en tire comme conséquence

(1) Genius is properly the faculty of invention. The invention may be irregular, wild, undisciplined ; but still it is regarded as an infallible mark of real natural genius ; and the degree of this faculty, that we ascribe to him, is always in proportion to our estimate of the novelty, the difficulty, or the dignity of his inventions.

(2) Genius is original and creates ; greatness does not necessarily imply originality of design or execution but the capacity to act wisely and courageously in moments of decisive importance.

(3) Many men have had both but these terms are not synonymous.

que l'homme de génie est « anormal au moins par ce caractère spécial de voir ce que les autres ne voient pas » : conclusion logique, certes, mais dont la certitude est diminuée par la remarque que l'auteur fait lui-même un peu plus loin, sur la difficulté, voire l'impossibilité de séparer le génie du talent, le talent du mérite et le mérite de la nullité. Ainsi on est amené, petit à petit, à abandonner des mots dont l'imprécision rend malaisée et dangereuse l'utilisation qu'on en voulait faire. La nécessité de cet abandon apparaît dans l'enquête de Toulouse que nous avons déjà citée (101). L'auteur y emploie le terme de « supériorité intellectuelle » et propose de s'adresser, pour juger de cette supériorité, non au jugement des critiques ou des professionnels, mais au public le plus large. Ce jeu de passe-passe qui consiste à échanger un mot contre un autre, même si celui-ci nous semble mieux adapté, est dépourvu d'intérêt si l'idée n'est pas précisée que ce mot désire exprimer. C'est à quoi Séailles (95) tentera de remédier en écrivant : « Le génie, au sens le plus étendu du mot, c'est la fécondité de l'esprit, c'est la puissance d'organiser des idées, des images ou des signes, spontanément, sans employer les procédés lents de la pensée réfléchi¹ les démarches successives du raisonnement discursif. »

Il paraît donc que tous les auteurs soient d'accord pour caractériser la « supériorité intellectuelle » par l'invention, laquelle est, par principe, originale. Mais certains sont allés plus loin, tel Ribot (90) qui inscrit en tête de son essai fameux : « L'invention dans les beaux-arts et dans les sciences n'est qu'un cas particulier et non peut-être le principal. Nous espérons montrer que dans la vie pratique, dans les inventions mécaniques, militaires, industrielles, commerciales, dans les institutions religieuses, sociales, politiques, l'esprit humain a dépensé et fixé autant

d'imagination que partout ailleurs. » Tel aussi Paulhan (79) qui déclare qu' « il est possible que bien des hommes de génie se rapprochent plus, dans la plupart des cas, de la moyenne vulgaire que des originaux assez inutiles. » C'est sans doute ramener les créateurs à l'échelle d'une trop commune humanité, l'acte même de produire quelque chose, fût-ce une légende, de façon durable, suffisant à les séparer de la foule de ceux qui n'ont pu franchir ce pas. Du reste, Segond (96) souligne bien que si le génie est foncièrement analogue à notre puissance personnelle, il lui est sans proportion.

On arrive ainsi à considérer qu'entre ces hommes qui créent et les autres il y a une différence non de nature, mais de degré; et on en conclura logiquement que retirer à ceux-là l'épithète de normaux qu'on dispense si aisément à ceux-ci paraît un peu exagéré. Ce sont ces êtres que nous avons étudiés, êtres semblables à nous en tous points, mais de qui l'esprit sut enfanter.

3° L'homme normal

« Détraqué, dites-vous ? Ah ! par rapport à quoi ? »

J. LAFORGUE, *Des fleurs de bonne volonté*.

« La normale est ce que, dans la pratique, on ne rencontre jamais. Voilà pourquoi on l'appelle normale. »

S. MAUGHAM, *Servitude humaine*.

J'ai parlé d'individus normaux. Adjectif pratique, certes; mais qu'est donc cette notion de norme appliquée à l'homme ? Qui pourrait se vanter de pouvoir définir l'homme normal avec certitude ? Delore, dans un article récent (35), remarquait combien vagues sont nos connaissances à ce sujet et comme nous savons peu en quoi consiste l'équilibre de l'être bien portant. « Ne sommes-nous souvent pas plus embarrassés pour affirmer l'état normal

que pour affirmer l'état pathologique ? » écrit-il; et il insiste sur l'effort qu'auraient à fournir les physiologues pour nous éclairer un peu. Recherche d'autant plus difficile d'ailleurs que, comme le dit notre auteur, il n'y a pas un type, mais des types normaux et que, de plus, il n'y a pas de discontinuité entre la santé et la maladie, au moins sous sa forme chronique.

Effectivement, sur quel terrain pourrait-on se placer pour décrire un type d'homme normal avec des bases vraiment sûres? Malgré l'étendue de leurs champs d'observation, peu éloignés d'atteindre les horizons de la pensée humaine, les sciences médicales et philosophiques ne peuvent rien nous offrir qui puisse nous satisfaire.

Quoi de plus relatif que l'anatomie dans ses détails? Je me souviens que, dans toutes les dissections que j'ai pu pratiquer, quelque chose existait, trajet d'un nerf, branches d'une artère, insertion d'un muscle qu'on baptisait anomalie; pourtant l'être qui en était atteint n'avait souvent, avant sa mort, présenté aucun trouble. Que si même on considère, en dehors de toute « anomalie », des notions aussi courantes que les dimensions des organes, comme celles de l'intestin grêle par exemple, on constate que le qualificatif de normal leur est appliqué malgré des variations véritablement très considérables.

Il en est ainsi encore en physiologie où, pour prendre une image, on pourrait regarder le balancement des systèmes vague et sympathique. L'idéal n'est-il pas ce stade amphotonique qui signerait un équilibre harmonieux et rationnel? Or, cet état, s'il existe, est essentiellement provisoire, et chaque homme, au cours de sa vie, et même au long d'un simple jour, passe par des phases alternées et irrégulières de vagotonie ou de sympathicotonie. On pourrait mesurer aussi les oscillations de la pression artérielle; on pourrait citer les innombrables épreuves de

laboratoire dont chaque année voit naître de nouvelles. Cette mise de l'homme en équation est tentante, mais ne semble pas correspondre à la vérité dans l'état actuel de la science; et nos maîtres le savent bien, qui ne tiennent compte de ces chiffres que lorsqu'ils tranchent nettement sur la zone des variations moyennes.

De même enfin, dans le domaine psychologique, je l'ai déjà laissé soupçonner, et j'y reviendrai.

« Un homme normal est la chose la plus rare du monde. Personne n'échappe à quelque tare physique ou mentale » écrivait, avec raison, S. Maugham (1), qui fut médecin.

Il semble donc difficile de faire état de nombreux écarts légers, qu'il s'agisse du terrain médical ou de la sphère philosophique, et on affirmerait avec autant de raison que la variété normale de l'homme est la plus commune du monde.

L'étude des lois qui font la règle, qui donnent la norme, mériterait d'être entreprise sérieusement et aussi complètement que possible. Je me borne à effleurer ici ce point dans la seule intention de souligner combien manque de limites nettes cet homme dit normal qui nous sert d'éta-
lon comparatif, et combien notre jugement, en toute ques-
tion, peut avoir de valeur relative.

*
* *

J'ai résumé autant que possible les notions qui me paraissaient nécessaires à l'intelligence de ce travail, notions qui, pour la plupart, concernent la signification adoptée pour des termes vagues par essence.

(1) S. Maugham. *Servitude humaine*.

Après un rappel concis du mécanisme de la production intellectuelle, je chercherai à montrer, dans une seconde partie, l'influence que peut avoir la maladie sur la création. Enfin, je tenterai un essai synthétique de classification des créateurs dans la mesure où ceux-ci relèvent de la pathologie.

PREMIERE PARTIE

FACTEURS ET MÉCANISMES

jouant dans la

GENÈSE DES ŒUVRES DE L'ESPRIT

« Le génie d'un homme ressemble à une horloge ; il a sa structure, et parmi toutes ses pièces un grand ressort. Démêlez ce ressort, montrez comment il communique le mouvement aux autres et suivez le mouvement de pièce en pièce jusqu'à l'aiguille où il aboutit. »

Taine.

Entre la naissance d'un être humain et la création par celui-ci d'une œuvre quelconque, un grand nombre de facteurs complexes d'ordre très divers entrent en jeu simultanément ou successivement. Le plus souvent, ces éléments se tiennent si bien, s'influencent les uns les autres, que l'analyse qu'on en peut donner est fort artificielle, et ces rapports constants doivent toujours rester présents à la mémoire.

On peut cependant considérer deux périodes dans la vie de l'inventeur, la première comprenant la formation de l'individu, l'autre englobant les phases de construction et de réalisation de l'œuvre, distinction schématique, mais utile, que j'ai adoptée ici.

L. --- FORMATION DE L'INDIVIDU

A) L'Hérédité

« Chaque homme de génie, de talent, est un capital accumulé de plusieurs générations. »

RENAN.

« Sous le terme d'hérédité, on comprend, non seulement les influences du ou des générateurs immédiats sur les procréés, mais aussi celles de leurs innombrables ancêtres, c'est-à-dire un ensemble très complexe d'influences diverses. » Telle est la définition de Moynac que nous avons cueillie dans la thèse de Lapoujade (66), définition vague à vrai dire, autant que la chose. De longue date, on a connu le rôle de ces « raisins verts » (1) dont parle le prophète Jérémie. Mais le mécanisme de ce phénomène reste obscur, et si l'étude des chromosomes, comme la théorie énergétique, a fait naître bien des espoirs, ceux-ci ont malheureusement été déçus. On doit se borner aux hypothèses et les physiologistes eux-mêmes, quoiqu'attribuant à ces chromosomes, en collaboration du reste avec le cytoplasme, une large part dans l'hérédité, avouent ne pas penser que ces seuls éléments puissent l'expliquer. Ainsi le savant finit par rejoindre le philosophe comme en témoignent ces quelques phrases d'Aron (3): « Nous portons en nous les déterminants de qualités héréditaires que nous tenons d'ancêtres éloignés au point que notre imagination se refuse à concevoir une telle durée. Entre eux et nous se tend une longue chaîne ininterrompue. Et nous comprenons le mécanisme en vertu duquel l'« atavisme » réveille en nous des caractères que nous devons non forcément à nos parents, non pas même à nos grands-

(1) « Les parents ont mangé des raisins verts, et les dents des enfants en ont été agacées. »

parents, mais à des ascendants séculaires. Ces caractères ne se bornent pas à des détails physiques. Il y a peu de raisons de douter qu'ils consistent également en particularités psychiques, en tendances d'ordre moral. »

Il ne nous semble pas nécessaire de distinguer l'hérédité physique de l'hérédité mentale. Cette séparation est un artifice dû au simple fait que les lois de la première, d'observation directe plus aisée — plus évidente, aurions-nous envie de dire — sont mieux connues que celles de l'autre. D'autre part, il est inutile de faire remarquer l'influence considérable qu'exerce l'état des organes sur l'esprit. Il n'y a donc pas des hérédités, mais une hérédité, elle-même composée d'un nombre considérable de ces éléments que Léon Daudet nomme « hérédismes » (33 A).

L'existence de ces qualités héréditaires ne peut pas toujours être mise en évidence. Mais, comme le dit Segond (96), il faut l'admettre *a priori* lorsqu'on ne peut la démontrer. Elle est d'ailleurs assez prouvée aussi bien dans le domaine morbide que du côté physiologique, par des observations sincères et des documents authentiques.

Nous savons que Stendhal (45) avait une mère de caractère artiste et un père avocat d'une grande sensibilité, de qui lui vint sans doute la finesse et la pureté de son style. De même, Franz Liszt (86) tenait de son père ce don musical qui lui fit donner à neuf ans son premier concert, et de sa mère cette tendance à la rêverie qui marqua toute sa vie. Le Tasse (88 B) n'était-il pas le fils de Tormado Tasso, auteur de *Amadis des Gaules* ?

On pourrait citer des centaines d'exemples aussi nets. Pour d'autres, au contraire, on ne peut rien relever de précis parmi les ascendants, soit que ceux-ci restent mal connus ou même inconnus, ce qui est le cas d'un Vinci,

d'un Shakespeare, d'un Spinoza, soit qu'on ne puisse y retrouver aucune des qualités du produit, comme le montrent les vies de Descartes, de Turner, de Rodin.

Il ne peut être question d'énumérer les divers chapitres de la vie mentale sur lesquels peut porter l'hérédité. Il faudrait les passer tous en revue, car il semble que toutes les facultés tant intellectuelles qu'affectives — quoique celles-ci d'une façon plus élective — peuvent être transmises de génération à génération. Mais il ne faut pas exagérer le rôle de l'hérédité, d'abord parce que, comme on l'a vu, il n'est pas toujours démonstratif, ensuite parce que l'influence héréditaire borne son œuvre à la préparation d'un terrain. Si d'autres conditions, qu'on va examiner, ne sont pas réalisées, le terrain fût-il particulièrement fertile, aucune graine jamais ne germera. C'est sans doute ce qui faisait dire à O. Wilde (1) : « Chaque fois que la nature invente une forme nouvelle, elle la répète aussitôt... Quand Dieu crée un Néron, un Borgia ou un Napoléon dans l'histoire, il en met un autre à côté ; on ne le connaît pas, peu importe ; l'important c'est qu'un réussisse. »

Proches du problème de l'hérédité sont les questions de la consanguinité, de l'imprégnation embryonnaire et de la télégonie. Si les résultats des unions consanguines sont assez bien connus, ils trouvent leur place plutôt dans le domaine du pathologique que du côté physiologique, quoiqu'ici les deux choses se touchent. La télégonie, elle, avait été observée par les éleveurs : c'est l'imprégnation de la femelle par un premier mâle, de telle sorte que, secondairement fécondée par un autre mâle, les caractères du produit rappellent pourtant ceux du premier. On aurait pu supposer que ce phénomène existait aussi pour

(1) A. Gide. *Oscar Wilde*. (*Mercur de France*).

l'homme, si l'observation ne l'avait justement démontré inexact (1). Enfin, l'imprégnation embryonnaire, qui est l'influence de la mère sur l'enfant *in utero*, si elle n'est pas plus prouvée, paraît logiquement devoir exister.

Il reste, au point de vue physiologique, une dernière action possible à envisager dans ce chapitre prénatal, c'est l'âge et l'état de santé des parents. L'observation prouve que les enfants les plus remarquables sont issus d'ascendants dans la plénitude de leurs forces au moment de l'accouplement. Redfield (87) donne une statistique qui montre que les hommes éminents sont nés pour la plupart alors que leurs parents avaient entre 30 et 50 ans, ce qui correspond exactement aux résultats obtenus par Galton (2) et par Havelock Ellis (3), et sensiblement à ceux de Yoder (109) qui trouve les chiffres moyens de 37 ans pour le père et de 29 ans pour la mère. Ce dernier auteur, de plus, insiste sur la fréquence avec laquelle on signale la beauté de la mère et sur le nombre généralement élevé — six en moyenne — des enfants parmi lesquels se place le grand homme.

Il faudrait développer beaucoup plus qu'on ne peut le faire ici cette question primordiale de l'hérédité. D'autres l'ont fait et fort bien, auxquels je renvoie le lecteur éventuel.

La conclusion qui s'impose au point de vue qui nous intéresse, c'est, en somme, et étant donné ce qui précède, que plus un homme aura dans son ascendance d'êtres

(1) *Gazette Hop.* 1894.

(2) Galton. *Hereditary Genius*

(3) H. Ellis. *A study of British genius.*

doués de qualités intellectuelles ou affectives remarquables, plus il aura de chances d'hériter ces qualités en nombre important, et plus son « terrain » sera apte à produire un créateur.

B) L'Apparition de la Personnalité

« La personnalité n'est jamais faite ; elle est simplement orientée. La Puissance déborde l'Acte. »

DELA-CROIX,

Les grandes formes de la vie mentale.

Sur ce jeune être naissant, de qui l'esprit est obscurément plein de tendances confusément acquises et déjà souvent plus ou moins opposées, vont agir des influences multiples qui, très vite, fixeront son caractère et orienteront sa personnalité. La doctoresse Margaret E. Fries (1) a même récemment prétendu que cette fixation s'effectuait dans les dix premiers jours de la vie, ce qui ne me paraît juste qu'au regard du trait dominant du caractère : indolence, équilibre ou instabilité.

Il ne semble pas que le sexe soit, à l'origine, un facteur capital, bien que le féminin paraisse légèrement favorisé dans la distribution de l'intelligence, ainsi qu'il ressort d'une enquête sérieusement menée par Mrs. A. Rosa-noff et ses collaboratrices (91) sur un très grand nombre d'enfants californiens. Peut-être, d'ailleurs, ceci n'est-il vrai que pour la femme américaine, comme me le suggère mon maître, M. le Professeur Damade.

(1) Réunion de l'Association Américaine des Psychiâtres. Mai 1937.

Mais qu'il soit fille ou garçon, il n'est pas niable que c'est pendant son enfance que le « petit d'homme » verra s'affirmer ses grandes tendances individuelles. « L'enfant est le père de l'homme » écrivait Freud (2).

*
* *

Sensation et Perception

Le premier phénomène intellectuel qui frappe un être vivant, et le dernier aussi sans doute, est une Sensation, c'est-à-dire un sentiment immédiat de modification de la conscience, vaguement attribuée à une cause interne ou externe et résultant directement d'une variation d'impression dans un organe des sens interne ou externe. En fait, il paraît assez inexact de parler de conscience pour une première sensation, et il est vraisemblable que cette sensation doive se répéter pour qu'elle puisse faire naître un embryon de conscience ; mais c'est là un point dont l'étude regarde les psychologues.

Une sensation est rarement isolée; peut-être même ne l'est-elle jamais et, s'associant à d'autres de même sens ou de sens différents, elle aboutit à la Perception. Ici, il y a conscience et affirmation de l'existence, comme réalité présente, d'objets extérieurs à notre corps ou d'états internes.

Sensations et perceptions constituent ce que les philosophes nomment les « fonctions d'acquisition ». Sans elles, aucune vie ne serait possible. Par elles débute toute existence. Grâce à elles, l'enfant construira sa représentation personnelle du monde. Mais elles n'en forment que les

(2) *Drei Abhandlungen zur Sexual theorie*. Denticke 1905. Cité par Hesnard (54. A.)

éléments premiers quoiqu'indispensables, comparables en ceci aux pierres qui, dans une carrière, ne sont qu'une possibilité de maison. Encore faut-il que ces acquisitions ne soient pas faussées dès l'origine ; c'est dire l'importance exceptionnelle qu'a l'intégrité des organes des sens à cette période.

Mémoire

Mais acquérir ne servirait de rien si l'on ne pouvait conserver, car tout se tient étrangement dans l'intellect, et c'est le rôle de la Mémoire d'être apte ainsi à faire revivre à la conscience les perceptions passées en leur conservant leur couleur de passé. Et, déjà, s'opère ici une sélection : toute perception ne passe pas à l'état de souvenir. L'individu commence à choisir, car sa conscience et son jugement se sont développés parallèlement à ses facultés d'acquisition en un labyrinthe d'influences réciproques. Parce que l'individu était mieux disposé à l'accueillir, parce qu'elle était vive ou de longue durée, qu'elle présentait plus d'intérêt ou qu'elle avait un ton affectif frappant, une perception est enregistrée, plutôt qu'une autre (1). Puis vient une phase d'oubli, qui se réduirait à un passage dans le subconscient. Enfin, il y a rappel, soit involontaire, par les lois de ressemblance ou de contraste, soit volontaire, ce dernier consistant plutôt à compléter un souvenir qui n'est pas complètement absent qu'à le faire renaître dans sa totalité. La vie de l'intelligence n'est donc qu'un éternel balancement entre la conscience et la subconscience, c'est-à-dire entre ce qui est distinct, dont l'esprit a l'intuition, et ce qui est indistinct, mais est susceptible de devenir distinct dans certaines conditions.

(1) Pour Bergson *tout* est enregistré avec ou sans conscience. Mais seuls demeurent les souvenirs intéressants.

Encore faut-il faire une place à l'Inconscient qui grouperait les tendances héréditaires et des tendances fondamentales telles que le « vouloir vivre » ou le « vouloir être » de Lachelier.

Imagination

Très vite les souvenirs s'accumulent dans la mémoire; très vite aussi l'esprit va les rapprocher, les confronter, établir entre eux des rapports. C'est l'Imagination qui entre en jeu, cette fonction d'élaboration qui est à la base de toute création. Elle est d'abord purement imitatrice — « passive », dit Ribot (90) — et se borne à accepter les notions toutes faites que proposent l'observation et l'éducation. Mais la perception se perfectionnant et l'illusion naissant, elle passe au stade « animiste » : les images apparaissent, s'affirmant comme vérité avec une particulière intensité chez l'enfant, puis sont critiquées et rectifiées. A mesure que l'âge vient et que grandit l'expérience, le doute s'accroît en puissance au détriment de l'affirmation, quoiqu'on ne puisse se défendre cependant de penser que cette évolution demeure très ralentie chez l'artiste. Enfin vient la phase de l'invention romanesque où le cerveau prolonge les récits au gré des associations d'idées.

Pendant que se succèdent ces périodes évidemment trop schématisées, de nouvelles actions sont intervenues, opposées dans leur but comme dans leur signification, celles du Rêve et du Langage. Par l'un, l'esprit s'échappe de la réalité, erre plus ou moins incontrôlé à la limite extrême de la conscience pour laisser parfois entrevoir le trouble domaine du subconscient : ainsi qu'un promeneur longeant un mur dans la campagne peut voir par ses brèches la propriété qu'il ceint. Grâce à l'autre nous pouvons donner quelque solidité à notre pensée. « Les mots servent

d'abord à fixer nos idées acquises. Ils servent à garder en laisse l'idée qui nous intéresse actuellement. Ils servent enfin à faire trouver des idées nouvelles », écrit Souriau (98). Avec leur aide, Jugement, Intuition et Raisonnement s'organisent et se perfectionnent au point que l'imagination, après un court passage d'équilibre avec la raison, peut disparaître devant celle-ci — ce qui est le cas le plus fréquent — ou doit s'adapter aux conditions rationnelles, si elle veut se maintenir, comme elle le fait en général chez les créateurs.

Ainsi se clôt la série des mécanismes intellectuels réduits à l'état pur. Ce n'est là qu'une partie, et la plus nette, des rouages qui constituent l'inventeur. En face de ces éléments, et intimement mêlés à eux, se groupent les constituants de la sphère affective.

Tendances

J'ai déjà parlé des tendances héréditaires, tendances obligatoirement héritées qui sont des tendances impersonnelles comme l'est la recherche ou la réalisation d'un idéal : vérité, beauté, bien. D'autres s'ajoutent, tendances concernant la conservation personnelle, tendances altruistes aussi de conservation de l'espèce ou du groupe social. Ces tendances sont parmi les plus puissants motifs d'action, et l'on conçoit que leur force soit un des grands facteurs de création, que l'on adopte ou non la théorie de Freud qui les ramène toutes à la seule tendance sexuelle ou « libido ».

L'homme est, de façon constante, le jouet d'un certain nombre de tendances variées. Mais il arrive que l'une d'elles prenne tout à coup ou progressivement une importance si considérable qu'elle se soumet toutes les autres : son nom change alors, et elle devient une Passion.

Cette passion, par l'empire absolu qu'elle exerce sur l'individu, a pour premier effet, tirant tout à elle, de sembler le déséquilibrer et, en tous cas, d'abolir sa volonté : le passionné « est agi » par sa passion. Elle a aussi un autre résultat qui est de mettre de l'unité dans la vie psychologique, intellectuelle et active de sa victime; elle devient ainsi l'un des éléments déclenchants les plus efficaces — et peut-être le capital — de l'invention. Cependant, la passion, le plus souvent, finit un jour et, sauf dans le cas d'une « sublimation » (Freud) qui la métamorphose en une passion d'objet différent, avec elle s'éteignent ses résultats, remplacés par l'habitude, la lassitude ou le dégoût, quelquefois la mort. Une satisfaction reste pourtant; c'est que chaque homme qui fut touché par la passion — et rares sont ceux qui lui échappent — a créé, grâce à elle, quelque chose; parfois une de ces œuvres éternelles qu'enfante l'esprit, plus généralement le délicat édifice d'un bonheur temporaire. Il est des cas, enfin, où la construction est impossible par la faute d'une volonté trop complètement défaillante.

*
* *

Education

Il serait trop simple d'admettre que l'ensemble des phénomènes intellectuels et affectifs, même en compliquant à plaisir leurs rapports et interactions, puisse suffire à former la personnalité. Il s'agit là d'une ossature comparable au squelette de l'être vivant, comme lui invisible et nécessaire. Sur elle vont agir, d'une façon normale, des influences extraordinairement variées dans leurs formes et leurs manifestations, chacune modifiant quelque peu ce qu'elle trouve en arrivant, et ainsi jusqu'à la mort de l'individu.

De ces actions, la première que subit l'homme est celle du milieu familial. Il est normal de penser que ces premiers rapports de l'être avec les êtres doivent donner à tout le reste de son existence une tonalité d'autant plus définitive que le jeune enfant est fait d'une pâte étrangement malléable. Par l'exemple, par la persuasion, on lui impose des opinions et des habitudes. Mais cette souplesse de l'esprit n'a qu'un temps, et bientôt devient nécessaire la menace, plus ou moins ouvertement énoncée, de sanction. En face de cette éducation familiale, comme en face des autres influences que nous verrons, l'enfant, suivant la dominante de son caractère, déjà fixée par ses tendances personnelles, réagira de manière différente : il pourra accepter tout et se modifier ainsi progressivement au gré de ceux qui le modèlent, ou bien rester indifférent et laisser passer à sa surface des actions qui n'agiront pas sur lui en profondeur. Il pourra encore se révolter, théorie chère aux psychanalystes qui voient, dans le complexe amour-haine, l'origine de tous les sentiments de l'adulte. « La psychanalyse montre que les révoltés, les novateurs sont toujours ceux qui se sont mal accommodés de l'autorité paternelle » (2). Il y a là, sans doute, un peu d'exagération, et, de tous les auteurs que nous avons étudiés, peu obéissent à cette loi trop brutale (1).

Donc obéissance, indifférence, révolte sont les trois attitudes possibles que peut prendre l'esprit à l'égard d'une action tentée sur lui. Chacune d'elles peut se rencontrer chez le sujet créateur. La première permet à une bonne mémoire de s'enrichir, à un cerveau de se cultiver, culture spéciale ou générale toujours nécessaire à la naissance de l'invention (2). La seconde ne peut être qu'une attitude

(1) Mais que joue le complexe d'Œdipe, certes on n'en peut douter quand on considère l'amour qu'eurent pour leur mère Flaubert (41. A) ou Proust (75. 33. B. 14.).

(2) Cf. les conclusions de Souriau (98.).

provisoire. Elle n'est pas humainement compatible avec la vie, fût-elle la plus médiocre. La révolte semble devoir être, au contraire, la plus riche de résultats, non pas seulement celle qui se borne au doute systématique, si souvent improductif, puisqu'il consiste essentiellement à trouver des arguments qui puissent confirmer la proposition avancée, mais celle qui, en face des notions admises, en met d'autres, opposées et non moins bien appuyées par des preuves vérifiables, celle qui fait effort pour ramener au réel une littérature qui risque de se perdre dans une simple musique de mots — et vice versa —, bref celle qui, comme toute révolution, tâche à réagir contre l'ordre établi. Que des milliers de pommes tombent sur des milliers d'êtres passifs, rien ne se passera. Qu'elles choient sur des indifférents, ceux-ci se borneront à éviter le repos sous les arbres. Que l'une d'elles heurte la face de Newton, et tout change.

Hart (52) a cherché chez cent génies représentatifs le climat du milieu familial et le trouve défavorable dans 21 cas (irresponsabilité, vice, mort précoce ou indifférence des parents). On doit malheureusement se défier de ces statistiques établies à l'aide de documents trop souvent incontrôlés ou apocryphes. J'ai moi-même étudié une cinquantaine de grands créateurs, ceux-là que je prends le plus souvent pour exemples, en ne tenant compte que des travaux scientifiques et historiques publiés sur eux, et je n'y trouve pas un cas où le milieu familial soit vraiment défavorable pour la prime enfance. Plus tard, quand s'ébaucheront les facultés créatrices, quand le milieu social commencera d'agir, à ce moment, certes, la famille pourra n'être plus favorable, mais dans la formation du tout jeune être, encore passablement indifférencié, elle est presque toujours bonne nourricière et sait lui inculquer ces premiers automatismes, ces réflexes sociaux primaires indispensables à la vie.

C'est du seul point de vue affectif que l'influence du milieu familial peut être grande. Elle dirigera l'individu plus âgé en lui donnant cette teinte de douceur ou de dureté qui le caractérisera dans ses actes futurs. Elle reste sans grande action sur les possibilités créatrices.

Du reste, l'enfant sort bientôt du foyer et prend contact avec la société. Ce milieu social est composé d'êtres, camarades, maîtres, chefs. C'est à la fois le contact avec l'école et avec la rue, la fréquentation d'idées émises par des vivants présents ou écrites dans ces livres grâce auxquels parlent les morts. C'est le début de ces apports qui ne cesseront plus de se produire, modelant ou modifiant l'esprit, le bouleversant parfois aussi profondément, et pour l'ensemble desquels on devrait garder le mot d'éducation. Ainsi compris, les facteurs éducatifs sont innombrables et sans cesse renouvelés, et leur action varie encore suivant l'individu qu'elle touche, sa race, son mode de vie, suivant l'époque où il vit et le moment même de sa propre existence.

Il ne me paraît cependant pas nécessaire de mettre à part l'autodidacte, car son cas se ramène à celui du sujet dont l'éducation est dirigée. Tôt ou tard, en effet, il se spécialisera quand il aura pu découvrir le sens dans lequel s'oriente naturellement son activité, et de même l'homme éduqué, surtout s'il est « supérieur », peut difficilement se passer dans tous les domaines des explications qui puissent satisfaire son désir constant de comprendre ce qui l'entoure. L'instruction est ainsi acquise dans une large mesure par la volonté de l'individu. Elle est aussi le fait de notions involontairement ou volontairement retenues par lui tout le long de sa vie et en particulier à son début.

C'est dans ce sens que l'influence de l'école peut être considérable. Sorti libre de chez lui, l'enfant se trouve soumis à une discipline qui lui paraît plus ou moins dure (1). Qu'il s'y plie de façon totale — c'est le cas le plus fréquent — il pourra devenir le premier de sa classe et briller plus tard de quelque lumière, d'une manière qui ne lui serait pas, en quelque sorte, personnelle, mais se contenterait d'être le pur reflet d'autres plus brillantes, telle une planète en face d'un soleil : il sera rarement un créateur. Les créateurs ne sont pas de bons élèves, et cela semble normal, puisqu'ils doivent devenir des maîtres. Il est rare qu'ils soient de mauvais élèves et s'insurgent assez brutalement contre le régime scolaire pour obliger à leur renvoi. Le plus souvent, ce sont des enfants qu'on ne remarque pas, assez tranquilles et qui stagnent dans cette honnête moyenne où ils bénéficient d'une paix que ne peuvent obtenir ceux qui, par leurs situations extrêmes, attirent le regard de tous. Ce sont pourtant souvent des travailleurs. Il semble qu'ils commencent par définir les limites de la liberté dont ils peuvent jouir, puis, qu'elles connues, ils divisent leur activité en une part minima, qu'ils donnent au travail obligatoire, et une autre qu'ils emploient à la satisfaction de leurs tendances naturelles : lectures, musique, spectacles; rêveries aussi. Ainsi Nietzsche à l'école de Pforta (24), Verlaine à Paris (30), Hugo Wolf à Vienne (53) et tant d'autres qu'on pourrait citer. L'isolement que nécessitent ces recherches secrètes ne pourrait-il pas passer pour être à l'origine de cette solitude dont les créateurs se sont plaints si souvent qu'elle pourrait sembler une des caractéristiques essentielles de leur vie ?

(1) Ceci est très théorique. La famille peut être un milieu beaucoup plus sévère que l'école, mais les sentiments y sont plus forts et presque toujours l'absence d'affectivité de la vie scolaire blesse la sensibilité enfantine.

La culture impersonnelle qu'offre l'école n'est qu'un menu où chacun choisit le plat qui lui plaît, et goûte à beaucoup d'autres; c'est dans ce choix qu'un bon pédagogue pourra montrer son influence. Ainsi certains maîtres réussissent à marquer de jeunes individualités, mais leur action se fait surtout sentir lorsque la spécialisation s'est effectuée. Qui de nous pourtant n'a conservé le souvenir de quelques esprits de qui l'enseignement sut laisser en notre cerveau une empreinte ineffaçable ? Cette période pendant laquelle l'enfant cherche sa voie, souvent sans s'en rendre bien compte, peut durer assez longtemps, se prolongeant loin dans l'adolescence : ainsi Schopenhauer (5), destiné au commerce, goûtera des sciences, puis se tournera vers la philosophie qu'il abandonnera pour les mathématiques avant de se décider à élaborer son grand système volontaire; ainsi Nietzsche (24) passe de la théologie à la musique, puis à la philologie. Ces longues hésitations ne sont pas toujours de même signification, tels ces écrivains ou musiciens nombreux qui furent bureaucrates, comme Verlaine ou Courteline; officiers, comme A. de Vigny ou J. Cras; intendant militaire, comme Stendhal; industriels, médecins, avocats — que sais-je ? — et qui ne purent créer que lorsqu'ils eurent assuré le début de leur existence : il faut d'abord vivre.

Lorsqu'on lit les biographies des grands créateurs, on note souvent qu'il n'est pas fait mention d'un séjour à l'école, soit que l'enfant ait eu un précepteur, soit qu'on demeure dans l'ignorance de ce qu'il a pu y apprendre, soit enfin qu'il n'ait pu y aller. La famille peut alors conserver tout son pouvoir, et c'est le cas d'un Beethoven (85), qui, dès l'âge de quatre ans, devra apprendre le clavier, ou d'un Liszt (86), qui commence la musique à six ans. Ou bien c'est seul, conduit, semble-t-il, par son propre instinct, que le jeune être oriente sa vie, définitivement, dès son début : ainsi Turner (92), né d'un bar-

bier, qui n'était pas particulièrement doué pour les arts, dessina dès son âge le plus tendre et ne s'arrêta plus ensuite, et de même Rodin (1), jeune garçon, utilisait ses moments libres à croquer les animaux du Jardin des Plantes. Si la vie, dans ces circonstances, paraît rude au futur créateur, par compensation, la précocité de la spécialisation permet en général à la technique de s'affiner au maximum et à la production d'être plus abondante.

Qu'il aille ou non à l'école, qu'il ait ou non des maîtres, l'enfant finit toujours par se trouver en rapport avec la Société, c'est-à-dire avec ses semblables et ses aînés. Il faudrait développer largement ici l'influence qu'ont ces facteurs dont parlait Taine dans sa célèbre *Physiologie de l'Art* : race, milieu, moment. On sait l'influence de la vie urbaine sur les facultés de l'esprit : si les inventeurs sont attirés vers la ville, ce n'est pas seulement pour y trouver la consécration de leur valeur, mais pour y chercher l'augmentation de leur puissance. Poyer (84) insiste sur la variété extrême des contacts intellectuels qui ne sont possibles que dans les agglomérations importantes, sur ce va-et-vient des idées qui ne peuvent effleurer la masse que tardivement et mal.

(1) Sur Rodin, on consulterait avec profit :

Cl. Aveline. *Rodin. L'homme et l'œuvre*, Paris 1927.

J. Cladel. *Rodin. Sa vie glorieuse et inconnue*, Paris 1936.

G. Coquiot. *Le vrai Rodin*, Paris 1913.

C. Mauclair. *Auguste Rodin*, Paris 1918.

R.-M. Rilke. *Auguste Rodin*, Paris 1928.

R.-M. Rilke. *Lettres à Rodin*, Paris 1931.

Rodin. *L'Art*. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris 1932.

M. Tirel. *Rodin intime*, Paris 1923.

Cette richesse, actuellement poussée à un point tel que Carrel (1) en a montré le danger, a existé de tous temps, quoique proportionnée au degré de la civilisation. Et, certes, bien des œuvres sont nées à une époque, qui n'auraient pu voir le jour en d'autres circonstances. Une idée en cours en amène une autre qui la renforce, puis d'autres qui la combattent. Eternelle querelle des anciens et des modernes ! De même, l'état économique d'une nation commande la floraison des artistes, gens de luxe : c'est le siècle de Périclès, la Renaissance, le siècle de Louis XIV.

Peut-être que, comme l'écrit P. Valéry dans *Monsieur Teste*, les plus grands hommes demeurent inconnus, mais il me paraît que cet incognito pourrait bien n'être pas toujours volontaire. Qu'on lise par exemple les confessions de A. Daudet dans *Trente ans de Paris*, ou celles de Kipling dans ses *Souvenirs*, et l'on verra combien les circonstances ont dirigé l'œuvre de ces grands inventeurs.

Et il faut encore compter avec toutes les réactions affectives du sujet, ces facteurs psychiques que sont les émotions et les passions, et qui dépendent des événements et de tous les individus rencontrés, plus ou moins longuement fréquentés, fortes personnalités, amis, femmes aimées, possédées ou non. Chacun de ces êtres nous marque d'une empreinte, forte ou légère, toujours durable sinon toujours visible ou décelable; de même qu'au soir d'un jour d'été les grèves portent l'empreinte inextricable de milliers de pas confondus.

Et tout cela est encore trop simple puisqu'il y faut ajouter ces attitudes si fréquentes chez le créateur, de narcissisme (54 A et B, 43, cf. aussi les ouvrages de Freud) et d'intersexualité (65), attitudes qui manquent rarement, au

(1) Carrel. *L'homme, cet inconnu*.

moins à un certain degré, chez l'artiste, et qui semblent dépendre davantage d'une variation, en plus, de l'affectivité que de modifications anatomiques.

*
* *

Ces influences, ces apports, ces retouches incessantes, chaque homme les subit : il en résulte qu'en principe chaque homme doit être apte à créer. Je ne sais plus quel grand critique a dit un jour que chaque tête portait un livre composé. Encore faut-il pouvoir l'écrire : cela a été le propre du ^v^e siècle avant J.-C. dans cette petite patrie hellène où fut dit tout ce que l'humanité répète depuis. Cela semble être encore vrai depuis un siècle et pour le monde entier où tant de noms sont apparus pour replonger souvent bientôt dans l'ignorance où on les tenait.

Dans ces masses d'œuvres propres à certaines époques, la postérité fait un choix. Mais peut-on s'empêcher de regretter celles qui ne virent — ou ne verront — pas le jour en des temps trop durs à la liberté de la pensée ?

Il ne me semble pas nécessaire d'insister sur ces problèmes hypothétiques en face desquels nous sommes sans action. Il faut seulement retenir que tout homme qui prend conscience de lui-même est un inventeur en puissance ; le riche domaine de ses souvenirs lui propose des matériaux originaux qu'il peut théoriquement utiliser à créer avec l'aide de ses facultés affectives et de ses automatismes intellectuels. Cette prise de conscience est donc un point capital.

C'est cette intégration des facteurs qu'on a trop vite ici passés en revue qui forme, peu à peu, insensiblement le « moi », cette personnalité qui est nôtre, qui demeure le siège d'un combat entre le « soi », somme ou combinaison des hérédismes de Daudet (33 A) et le « je » sans

cesse modifié par ces apports extérieurs, cette personnalité qui peut s'orienter précocément, mais qui ne peut se fixer parce qu'elle est à la merci de la plus minime influence, d'une idée, d'une image, d'un rêve.

II. — CONSTRUCTION ET REALISATION DE L'ŒUVRE

A) L'acquisition des techniques

« Ceux-là mêmes qui ont cru ne devoir un ouvrage qu'à leur désir et à leurs vertus immédiatement exercées, s'étaient fait, sans qu'ils s'en doutassent, tout un système d'habitudes et d'idées qui étaient les fruits de leurs expériences et s'imposaient à leur production. »

P. VALÉRY, *Introduction à la poétique*.

Il ne suffit pas de pouvoir créer. Chaque création, quel que soit le domaine où elle s'exerce, nécessite de la part de son auteur la possession d'une technique particulière : avant d'inventer la brouette, Pascal avait refait la géométrie.

C'est là une notion banale, pourtant perdue de vue par bien des gens qui croient qu'une plume et du papier suffisent à faire un écrivain. Souriau (98), Ribot (90), Paultan (79) signalent la nécessité pour l'inventeur d'acquiescer une méthode, un langage qui lui permettent d'exprimer sa pensée dans la forme propre à l'orientation de sa personnalité, c'est-à-dire scientifique ou artistique dans toutes leurs divisions possibles : mathématiques, biologie, littérature, peinture, musique, etc... En fait, il s'agit d'une nécessité relative et, par tâtonnements et améliorations progressifs, on pourrait théoriquement arriver à se bâtir une technique personnelle. Mais l'homme est pressé, à juste titre, puisque sa vie pourrait s'écouler à mettre

au point un instrument qu'il n'aurait pas le loisir d'utiliser, et même si, comme Turner ou Rodin, il s'essaie d'abord par lui-même, il cherche bientôt un moyen de s'épargner ce travail épuisant et inutile. Ainsi, toujours le créateur commence par être un imitateur : le peintre est un élève, comme le sculpteur ou le savant; l'écrivain emprunte son premier style à ses maîtres ou à un auteur de qui l'esprit lui est cher. Bourdelle (20) débutera par du Rodin; le Greco (104) peindra du Jacoto daPonte. Et ce n'est que peu à peu que l'homme adapte le style du maître, qu'il le modifie pour ses propres besoins, métamorphose qui aboutit à l'élaboration d'un style vraiment personnel. Il arrive pourtant que cette transformation ne s'opère pas, et c'est le cas des Ecoles, qu'elles soient littéraires ou artistiques : les siècles passent, et l'on ne peut plus reconnaître les individualités. Mais il est évident que plus forte est la personnalité de l'inventeur, plus ce qu'il aura à dire risquera d'être original, et plus aisément il se forgera un langage qui puisse lui permettre de s'exprimer au mieux.

Progressivement, la technique arrive à une perfection telle qu'elle passe à ce second plan qui est le sien. Elle devient un automatisme supplémentaire à la disposition de l'esprit, ainsi plus libre de concevoir.

Les mots viendront d'eux-mêmes composer les phrases qui expriment l'idée à peine ébauchée, le pinceau cherchera presque seul sur la palette la couleur qu'appelle tel fragment de toile, les formules mathématiques s'aligneront qui mènent à la solution du problème. Ce sont ces « ritournelles du dessin » dont Séailles (95) dit que les doigts du peintre sont pleins. Ce ne sont, au fond, que perfectionnements de ces automatismes du langage et de l'écriture, si facilement naturels à l'homme.

Mais souvent l'être vraiment supérieur ne se bornera pas à une seule technique. Pour exprimer au maximum ce que contient son cerveau, il en adoptera plusieurs. Ainsi, Turner (23, 92) ou Degas (102 B) essaieront, avec un succès variable, de la richesse qu'offre la poésie; Rodin (1) tentera d'être un penseur. Hugo jettera en marge de ses manuscrits des dessins qui l'aideront à fixer les traits de ses héros et le décor de leurs actions. Pasteur abandonnera la chimie, trop étroite, pour la biologie. Plus loin encore, on trouve ces esprits raffinés qui ne peuvent se limiter à l'une des deux sphères scientifique et littéraire, mais se perfectionnent dans l'étude des deux à la fois, au point de laisser un nom aussi brillant ici que là. La figure immortelle du Vinci en est le plus frappant exemple, celle de Pascal en est un autre, et je pense aussi à l'un de nos contemporains, trop peu connu, écrivain charmant et peintre mieux qu'honnête, qui sut tenir ensemble, pendant un temps et avec une égale compétence, dans des journaux et revues variés, des rubriques de critiques littéraire, musicale, artistique et même... militaire. Si un pareil équilibre est rare à un degré aussi élevé, l'ébauche en est fréquente parmi les hommes supérieurs. La spécialisation est pourtant une attitude indispensable à la création forte : Beethoven (85) n'est qu'un musicien; Rembrandt n'est que graveur et peintre; Racine n'est que dramaturge; mais de quel éclat ne brillent-ils pas et quelle perfection leur style n'a-t-il pas atteint !

Que ce soit sous l'influence de la famille, comme chez J.-S. Bach, Beethoven, Vernet, A. Dumas, ou par la simple obéissance aux tendances naturelles, l'inventeur est tenu de plier ses idées au joug d'une méthode qui puisse lui permettre de les traduire à l'usage du commun. Il en a du

(1) Voir les œuvres citées plus haut.

reste besoin lui-même pour fixer les images qui passent, et plus la mise en jeu du langage — dans le sens le plus large de ce mot — se fera automatiquement et parfaitement, plus la production risquera d'être importante.

B) Le Matériel

« Chaque artiste recueille du monde des images qui varient comme ses préférences individuelles. »

SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art.*

On a déjà fait allusion aux matériaux qu'utilise le créateur : ce sont, en somme, les souvenirs. Mais l'homme les a, dans sa mémoire, à l'état brut, si l'on peut dire. Un souvenir n'est valable que coloré par le sentiment et plus ou moins modifié par l'imagination. Ainsi jouent nécessairement un certain nombre de facteurs qui sont :

- des sens délicats;
- une bonne et vaste mémoire;
- une vie affective puissante;
- une imagination vive;

Tous, il faut le remarquer, présents dans l'état de santé.

On a vu que, dès l'enfance, les perceptions et sensations s'accumulent non au hasard, mais sélectionnées en fonction de l'individu lui-même. La richesse de la mémoire dépendra donc du nombre et de l'exactitude des sensations. Un « réflexe cérébral », comme dit Kostyleff (63 A et B) fonctionnera alors, riche de conséquences, à toute nouvelle sensation. On doit peut-être chercher, dans le désir de percevoir toujours davantage et mieux, l'explication de cette manie vagabonde que présente la majorité des inventeurs. Presque tous, en effet, ont voyagé et, de ces voyages, retiré des impressions qu'on retrouve dans leurs œuvres. Les exemples de dromomanes sont si abondants qu'il ne paraît pas indispensable d'en citer. L'influence sur Hugo jeune des paysages qu'il traversait

à la suite de son père s'est poursuivie toute sa vie (63 A). Et de même Liszt (86), Chateaubriant (31), Stendhal (45), Balzac (26 B), Turner, Byron ⁽¹⁾, Molière (12), Rodin, de qui j'écris les noms tels qu'ils arrivent à ma plume. Il est rare d'ailleurs que les souvenirs ne soient pas modifiés. Même dans les récits de voyages — j'entends aussi bien les peintures ou les compositions musicales que les récits littéraires — ils subissent l'action de l'imagination qui les retouche, les modèle, les enrichit, les intégrant par là dans la personnalité de l'auteur et les rendant plus aptes à l'effet artistique. Mais tout cela serait sec si le sentiment restait nul. L'importance de la vie affective n'est pas à démontrer. Son intensité se rencontre constamment chez le créateur, principalement sous les formes du désir, de la passion ou de la douleur. La douleur surtout joue un rôle qu'on a depuis longtemps signalé. Morale ou physique, elle est rarement absente de la vie de tout homme, mais l'inventeur la ressent en général plus profondément et, pour lutter contre elle, il l'extériorise en la « sublimant » en une œuvre d'art, ou bien il cherche à l'oublier en multipliant ses efforts de création. Le désir, la passion se ramènent le plus souvent à la souffrance. De combien de créations immortelles ne sommes-nous pas redevables à des amours malheureuses ? « L'œuvre est contenue dans l'émotion première », écrit Séailles (95). Pour peu que cette émotion ait été forte, elle est augmentée par l'imagination dans le souvenir, et peut devenir ainsi le facteur déclenchant de l'invention. Il semble même qu'elle en soit un facteur nécessaire dans le domaine artistique. Dans les sciences, son rôle se bornerait plutôt à intensifier le travail, puissant vecteur d'oubli.

Et ceci souligne le rôle de la volonté à laquelle les hommes aiment à croire, se persuadant aisément qu'elle leur

(1) A. Maurois. *Byron*.

permet d'agir sur les événements (32) et même sur leurs tendances héréditaires. « Si ta naissance fut malheureuse, écrivait Epictète (1), ne dépend-il pas de toi de la corriger par la vertu ? »

C) Les phases de la création

« Ah! Détruire est aisé, mais construire! »
NIETZSCHE.

C'est Ribot (90) qu'il faut suivre ici, car nulle part on ne peut trouver de meilleure description des diverses phases de la création. On peut schématiquement distinguer deux grands procédés, dont les facteurs sont presque identiques, mais se succèdent dans un ordre différent, et qui correspondraient aux dispositions naturelles, opposables, des esprits, logiques ou intuitifs.

Ces éléments sont trois :

- l'idée;
- l'incubation ou préparation;
- la construction et la vérification;

et se combinent soit sous la forme :

- idée primitive;
- incubation spéciale plus ou moins longue;
- construction et vérification;

soit sous cette autre :

- préparation générale plus ou moins inconsciente;
- idée;
- construction et développement.

Le premier procédé, que Ribot nomme complet, est le propre des esprits logiques. La troisième phase y est généralement courte. Dans le second procédé, incomplet

(1) Epictète. *Entretiens*, I, XXXIX.

en ce sens que la préparation peut passer inaperçue, la dernière phase est, au contraire, très longue. Il me semble qu'il faudrait aussi séparer la construction en deux périodes encore, l'une de préparation, toujours consciente cette fois, pendant laquelle l'inventeur établit le schème de son œuvre, et l'autre d'exécution vraie dont la fin est marquée par l'achèvement de la création.

En réalité, les deux procédés de Ribot peuvent se ramener l'un à l'autre. On a vu comment se formait progressivement la personnalité. Si précoce que soit l'invention, il y a toujours, avant son apparition, un stade de préparation plus ou moins inconsciente. Et, de même, l'idée venue, si précise soit-elle, est toujours suivie d'une phase, plus ou moins longue, pendant laquelle l'esprit l'étudie sous toutes ses faces en cherchant à la rendre plus claire plus vaste aussi par l'examen de toutes les conséquences qui peuvent en découler.

De sorte qu'il faudrait considérer, dans l'invention, quatre phases :

- une préparation générale;
- la naissance de l'idée;
- une préparation spéciale;
- l'exécution.

1° *Le stade de préparation générale :*

Il comprend toute la période qui s'allonge de la naissance de l'être à celle de l'idée, s'étendant même en deçà de la naissance jusque dans les ascendants. Ce n'est, en somme, que cette personnalité dont j'ai tenté de tracer la genèse. Ainsi a-t-on vu l'individu choisir, volontairement ou non, les éléments qui le forment. L'orientation générale de ce choix l'a spécialisé au point que tel s'intéressera aux sciences, tel aux arts, et plus précisément à

une branche des sciences ou des arts de préférence à une autre, et dans cette branche à une ramification plus précise.

D'où il résulte que le champ d'action de l'homme se trouve déjà étrangement limité, mais que son étroitesse même — relative d'ailleurs — en fait un terrain mieux adapté à la naissance d'idées nouvelles du même domaine, et ceci d'autant mieux que l'esprit sera plus riche et la technique plus sûre.

Comment, dans ces conditions, expliquer la précocité si souvent signalée chez les créateurs que Ribot (90) en fait l'un des trois caractères — les deux autres sont la nécessité de la création et l'individualisme du créateur — de l'invention supérieure ? Mais d'abord, il faut noter que si la précocité est forcément le premier caractère du génie, elle n'en est pas le caractère premier. Que si l'on retire ceux de qui la production fut imposée par l'influence du milieu, d'une éducation trop spécialisée, de l'imitation ou des conseils, on trouve, parmi ceux qui restent, une large part d'esprits chez qui la préoccupation de créer ne s'est fait sentir que plus ou moins tardivement. On doit tenir compte aussi de ce que nos données sur les grands hommes nous sont fournies par l'histoire. Le biographe, travaillant *a posteriori*, a tendance à relever, dans l'enfance de son héros, des faits d'invention dont on pourrait retrouver quelques-uns chez l'enfant le plus moyen, et dont d'autres sont manifestement apocryphes. Il serait toutefois stupide de nier l'existence de la précocité. Des travaux comme ceux de Duché (37) et surtout de Mentré (71) sont démonstratifs sur ce point. Ils portent d'ailleurs en eux l'explication du problème, puisque les exemples qu'ils donnent sont surtout frappants par la présence constante d'une mémoire particulièrement développée. Ceci concorde avec l'observation. Delacroix (34 (')),

en effet, parlant de l'évolution de la mémoire, montre qu'on peut placer le premier souvenir vers l'âge de 3 à 4 ans, puis, qu'après une période stérile, les souvenirs reprennent vers 5 à 6 ans. La mémoire croît ensuite largement jusqu'à 12 ans, moins de 14 à 15 et de nouveau grandement de 17 à 18 ans. Chez le jeune enfant, la mémoire de conservation est très supérieure à la mémoire d'acquisition. Celle-ci croît pourtant rapidement pour trouver son maximum de 20 à 25 ans. Toutes deux diminuent ensuite lentement, cette régression étant masquée par l'exercice. Et ceci justifie en même temps que la précocité, qu'on puisse placer entre la 20^e et la 30^e année, comme le trouve Mentré par l'étude d'exemples précis, l'époque optima de production des chefs-d'œuvre.

En réalité, ce même auteur, par l'examen attentif des faits, s'estime autorisé à parler d'une deuxième période de prolifération, située entre la 40^e et la 50^e année et s'accompagnant souvent d'un regain de passion amoureuse. Des exemples certains en sont donnés par Voltaire, Goëthe, Hugo, Tolstoï. On ne peut douter de la présence de cette deuxième période, quoique j'estime difficile de lui assigner rigoureusement une place entre la 40^e et la 50^e année de la vie. Elle est souvent plus tardive. Pour Turner, par exemple, elle s'individualise nettement entre 1835 et 1845, c'est-à-dire entre la 60^e et la 70^e année.

Il y a aussi des créateurs qui commencent tard et Mentré remarque justement qu'il faut laisser aux moralistes le temps de juger, aux philosophes celui d'édifier leur système — ce qui ne va pas sans exception puisque Schopenhauer disait qu'à 27 ans toute sa théorie était bâtie. Cela est logique et on comprend que Montaigne ait commencé ses *Essais* à 40 ans, que les *Maximes* aient paru lorsque leur auteur avait 52 ans ou que les *Caractères* aient vu le jour à la 39^e année de La Bruyère.

Enfin, il faut considérer la production longtemps prolongée, qu'on peut rapprocher du cas de deuxième prolifération et qui n'en diffère que par la continuité de la production. Ainsi, Balzac, Rodin n'arrêteront jamais leur travail, ni Hokusai, le vieillard-fou-de-dessin qui se disait mécontent de tout ce qu'il avait produit avant l'âge de 70 ans.

La question de la précocité ne paraît donc pas de capitale importance dans la création, surtout si l'on considère le problème connexe des « ratés ». On ne peut juger d'un esprit que lorsqu'il a subi les épreuves décisives de la puberté et de la souffrance : ces pierres de touche anéantissent bien des espoirs. Par compensation, elles en révèlent souvent aussi d'autres, plus solides.

Il y a, cependant, un ordre chronologique d'apparition des œuvres : musique, arts plastiques, poésie, imagination abstractive, qui suit l'ordre logique, puisque la première connaissance acquise est celle des sons, le développement supérieur de la faculté d'abstraire étant le point culminant de l'esprit humain (90).

2° *La naissance de l'idée :*

Pourquoi, donc, produit-on ? Ribot parle de la nécessité comme d'une des caractéristiques de la création. Il insiste sur sa fatalité et sur son caractère impulsif qu'il attribue à « des tendances orientées dans un sens déterminé ». Certes, l'individu est « déterminé » (1); cela est prouvé par l'étude de la formation de la personnalité. Mais il n'est pas déterminé à créer. Un certain nombre d'hommes, j'y ai insisté, sont aptes plus que d'autres à

(1) Il y a, dans l'avenir de tout individu, une part qui ne dépend pas de lui — je veux dire de sa volonté et de son choix conscient. C'est cette part, faite de l'hérédité, de l'éducation, des circonstances, qui « détermine » l'être, c'est-à-dire qui impose à son avenir une orientation particulière et obligatoire.

produire, grâce à leur hérédité, à leurs acquisitions, à leur affectivité, à tous ces facteurs que j'ai cités et à leur combinaison. Parmi ces hommes, certains seulement créent. Pourquoi Tel est le véritable problème.

Paul Valéry (76), parlant des raisons qui le poussèrent d'abord à produire écrit : « Les œuvres, dans mon système, devenaient un moyen de modifier par réaction l'être de leur auteur, tandis qu'elles sont une fin dans l'opinion générale; soit qu'elles répondent à un besoin d'expression; soit qu'elles visent à quelque avantage extérieur : argent, femmes ou gloire. » C'est définir à la fois l'exception et la règle; encore cette exception me paraît-elle peu éloignée de rentrer dans la norme, puisqu'à cette période primitive de sa vie, Valéry avouait chercher la difficulté pour elle-même : écrire lui servait à satisfaire en partie ce désir (1). C'est encore une fin que de vouloir « modifier par réaction l'être ». Et que penser de celui qui le dit ?

Il me paraît qu'une création ne saurait être désintéressée, même lorsqu'elle donne l'impression de l'être. C'est le cas des auteurs, tel Amiel, que l'on découvre après leur mort. On s'aperçoit que quelque chose les a empêchés de se faire connaître, quelque chose d'indépendant de leur volonté, et par exemple la timidité chez Amiel (39). Produire pour produire et parce que l'on *doit* produire me semble être une éventualité impossible à réaliser à l'état pur. Il est rare même qu'une seule fin suffise au créateur. Le plus souvent, il en aura plusieurs dont l'une sera principale et les autres secondaires, mais qu'il est parfois difficile de distinguer quant à l'importance. Du reste, ces fins peuvent se mêler à tel point qu'on ne sait plus si tel créateur recherche l'argent ou la gloire pour eux seuls ou parce que l'un et l'autre sont des moyens d'atteindre

(1) Voir le cycle Teste.

les femmes. Il ne peut donc pas être question de classer ces motifs de créer.

Il va de soi que certaines formes de la production traduisent la préoccupation de leur auteur. Ainsi, le dramaturge qui touche directement son public, l'orateur qui s'adresse à la foule, cherchent l'adhésion de ceux-ci à leurs propres idées. Ce désir de persuasion, qui peut aller jusqu'au prosélytisme des apôtres, est un puissant facteur de création. On le rencontre aussi chez les moralistes, les philosophes et un bon nombre de savants. Qu'est-ce qu'une expérience scientifique, sinon une tentative de preuve destinée à montrer l'exactitude d'une hypothèse ou d'une affirmation, non seulement à soi-même, mais aux autres ? Persuader, c'est là l'explication de l'opiniâtre entêtement d'un Palissy et d'un Pasteur, c'est le but que cherchaient à atteindre Marc-Aurèle ou Pascal dans leurs *Pensées*, Saint Augustin dans ses *Confessions* et ses *Soliloques*.

Créer pour obtenir la renommée, créer pour la gloire et les honneurs qui y sont attachés, cela est fréquent aussi. Les exemples de ces immenses orgueilleux que furent Michel-Ange, Byron, Chateaubriant ou Hugo, sont assez démonstratifs. J'aimerais surtout citer Rodin qui pensait parfois, à juste titre, que ses contemporains mettaient bien longtemps à reconnaître une valeur qu'il n'ignorait pas, et sans doute Kipling, dans son rôle de poète de l'Empire.

Produire pour acquérir l'argent ou seulement les moyens de vivre, but banal et qui semble devenir aujourd'hui plus courant encore qu'il n'était naguère ou jadis. Turner amassera petit à petit une prodigieuse fortune à laquelle son avarice lui interdira de toucher et qu'il lèguera pour en faire un asile pour artistes à Twickenham. Balzac cherchera toute sa vie à se débarrasser de ses créanciers.

De la poursuite de la femme, Voivenel (105 A) fait le *primum movens* de toute création, au moins littéraire. Pour cet auteur, tous les littérateurs possèdent une hypertrophie de l'instinct génital, et ceci lui semble normal puisqu'ils ont aussi une hypertrophie du langage, le langage étant la meilleure des armes sexuelles, comparable en cela au chant de l'oiseau. Sans adopter cette théorie, sans non plus adhérer au pansexualisme de Freud, toutes opinions trop absolues pour avoir des chances d'être exactes en tous points, on est obligé de reconnaître la très grande force de l'instinct sexuel. Il est physiologique que tout homme cherche à le satisfaire. On ne peut donc pas s'étonner de trouver presque constamment sa trace dans la vie ou l'œuvre des créateurs. Notre optique est d'ailleurs souvent faussée sur ce point par le fait que nous ne pouvons étudier qu'en raccourci cette vie et cette œuvre, ce qui rapproche artificiellement des événements assez éloignés dans la réalité. Ainsi les métopes du Parthénon, faits pour être vus de bas en haut, perdent leur signification au British Museum où ils sont placés à hauteur du regard.

Ceci dit, il faut rappeler — ce qui a déjà été noté — que c'est surtout la passion amoureuse ou le désir non satisfaits qui sont à l'origine de la création. En vain, le grand Léonard, en vain Michel-Ange chercheront l'amour idéal, irréalisable, en vain aussi Beethoven, Balzac, Chateaubriant, et Proust, et Baudelaire, et tant d'autres. Cet amour impossible à faire naître ou à satisfaire provoque chez sa victime une telle souffrance que créer devient pour elle un moyen de la faire partager, donc de l'amoindrir, ou de la combattre en s'en libérant.

Ce peut être aussi un désir érotique, sans objet précis. L'esprit invente alors ces héroïnes de songe, ces esquisses

libertines qui donnent un corps à la rêverie et qu'on rencontre chez Watteau, Samain ou Verlaine.

Il peut s'agir enfin du souvenir de jouissances dont le rappel s'accompagne de leur passagère reviviscence. Ainsi Villon et Maupassant.

On voit que les motifs de créer sont nombreux. Il en est sans doute bien d'autres, mais qui peuvent se ramener à ceux, principaux, qui précèdent. En les définissant et en passant à la question suivante, nous franchissons ce point capital qui sépare l'aptitude à créer de la création même, et nous assistons à la transformation du possible en réel.

Après bien des enquêtes et des observations et malgré la grande quantité d'études publiées, on demeure plongé dans une certaine ignorance au sujet de l'inspiration, cette « arête des limites », pourrait-on dire avec A. Gide (1). A coup sûr, on ne parle plus de la « possession » du créateur, ni de l'influence des démons ou de la muse, bien que les auteurs aiment encore à y croire. Pour eux, bien souvent, leur œuvre est indépendante; ils ne sont que l'intermédiaire entre la puissance créatrice et la foule. « Ce qui me garantit la vérité de mes théories, écrit Schopenhauer (2), c'est que ce n'est pas moi qui les ai faites; ce sont elles qui se sont faites d'elles-mêmes. Elles sont nées en moi sans aucun concours de ma part, à des moments où toute volonté était profondément assoupie en moi et l'entendement sans maître. » Et de même Nietzsche (24): « Soudain, avec une pureté, une délicatesse ineffables une chose se fait voir, se fait entendre, vous ébranle

(1) A. Gide. *Les faux-monnayeurs*.

(2) Schopenhauer. *Nachlass*, T. IV, p. 348, cité par Aymes (5).

et vous bouleverse jusque dans vos profondeurs. On entend, on ne cherche plus; on se laisse combler sans s'informer du donateur... » — « Mon Démon, dit Kipling (62), ne m'a pas quitté lors des *Livres de la jungle*, de *Kim* et des deux *Puck* et j'ai pris grand soin de marcher délicatement, de peur qu'il se retire... (N. B.: Quand votre Démon prend les choses en main, abdiquez toute pensée consciente. Laissez-vous aller, attendez, obéissez.) » J'ai cité ce dernier passage pour la recommandation qu'il contient d'« abdiquer toute pensée consciente. » Faire de l'inspiration un phénomène situé en dehors du conscient a été et reste, en effet, une théorie défendue. Geley (46) écrit à ce sujet que « l'imagination est le produit de l'activité, libérée et accrue par cette libération, du psychisme extra-cérébral. Mais cette activité, par la même cause qui la libère, la décentralisation, ne se répercute dans la conscience normale que par éclairs, par intervalles ou par fragments, avec inconstance et irrégularité. » Hesnard (54 A), lui, trouve dans l'inconscient l'origine de la création-acte, et de même Ribot (90). C'est encore la même raison qu'invoque Séailles (95) lorsqu'il dit que « l'inspiration est une vie qui procède non par détails — les examinant tour à tour, idées et images, sentiments et sensations, raisonnements et intuitions — mais par masses en quelque sorte spontanément, simultanément, en dehors du temps. » Idée qu'on retrouve chez Delacroix (34 B) qui définit l'invention intuitive « une pensée d'ensemble non encore formulée, qui enveloppe le début de son expression et dont l'expression se hâte, se presse à la conscience. »

Certes, on ne peut nier l'importance de ce facteur, qu'on l'appelle inconscient ou subconscient ou préconscient, dans l'invention; mais il me semble qu'on errerait à vouloir lui attribuer un rôle directement provocateur dans la découverte de l'idée.

L'idée jaillit d'un rapport, mais d'un rapport conscient, soit entre des faits observés ou ressentis, pour ainsi dire extérieurs à l'individu au moins à leur origine, soit entre ces fait et d'autres, rappelés à la mémoire consciente. Ainsi l'idée me paraît être nécessairement consciente quelle que soit son imprécision, et l'inconscient se bornerait à être une sorte de cave à souvenirs, héréditaires ou acquis.

D'où vient ce rapport ? Cela, nous ne pouvons le dire, et nous sommes contraints d'adopter la thèse qui paraît la plus judicieuse, celle de Souriau (98) qui donne, comme principe d'invention, le hasard, c'est-à-dire « le conflit de la causalité externe et de la finalité interne ». Explication -- relative -- qui semble logique, étant donné ce que l'on sait de l'influence des tendances dans la formation des personnalités. Il n'y a pas lieu, d'ailleurs, de chercher ici l'origine du rapport d'où naît l'idée. Il suffit d'en constater la présence et d'en affirmer l'existence. De celles-ci, les preuves ne manquent pas et, par exemple, l'idée de Newton ou celle de P. Curie, parmi bien d'autres dans le domaine des sciences, ne sont-elles pas venues de la constatation d'un rapport entre des faits ? Et de même l'œuvre de Proust est née de la conscience qu'il prit de l'opposition entre le souvenir d'une enfance douce et pure et celui d'une adolescence flétrie par un monde qui le dégoûtait.

Dans les arts plastiques ou littéraires, on se trouve souvent en face d'un rapport entre un modèle et l'image que s'en crée l'artiste : Rodin, frappé par la lecture de la *Divine Comédie* et par celle des *Fleurs du Mal*, en tirera l'idée de sa grandiose *Porte de l'Enfer*. C'est aussi l'histoire de toutes les *Sainte Famille*, de toutes les *Naissance de Vénus*, à l'interprétation desquelles se sont, de tout temps, essayés les peintres. Beaucoup d'œuvres littéraires

trouvent là aussi leur explication, et singulièrement celles qui sont descriptives.

On doit tenir compte encore de l'influence déclenchante que peut avoir un sentiment poussé jusqu'au degré obsessionnel. Une passion ainsi violemment accrue, avant que de devenir assez envahissante pour inhiber toute volonté, est souvent à l'origine de la création artistique. L'idée primitive ici ne concerne pas le sujet, déjà tout trouvé. Elle se borne à suggérer l'acte de création, l'inventeur espérant, grâce à lui, obtenir l'oubli en se débarrassant de son obsession, ou bien transformer par sublimation sa passion en œuvre d'art, ou enfin l'entretenir parce qu'il ne peut s'en passer.

Restent des conditions plus exceptionnelles de naissance des idées, auxquelles sont sensibles certaines classes d'esprits. Le rythme que crée la marche est l'une de celles-là. Mozart, dans une de ses lettres (79), disait que lorsqu'il se promenait après un bon repas les idées lui venaient en foule. La même réflexion se trouve être exprimée par P. Valéry (76): « ...Tel autre poème a commencé en moi par la simple indication d'un rythme qui s'est peu à peu donné un sens... La marche m'entretient souvent dans une vive production d'idées, avec laquelle elle manifeste parfois une sorte de réciprocité : l'allure excitant les pensées, les pensées modifiant l'allure. » Et n'oublions pas les longues promenades quotidiennes de J.-S. Bach. Sans doute faut-il chercher l'explication de ce mode d'inspiration dans le rapport entre le rythme proposé par la marche et les idées constamment émises dans le cerveau par la confrontation d'images antérieurement acquises et colorées par un sentiment actuel.

On pourrait donner bien des exemples pour illustrer la genèse des idées. D'excellents en sont fournis par les enquêtes de Binet (16 A et B) sur des auteurs dramatiques

(Sardou, Dumas fils, A. Daudet, E. Pailleron, H. Meilhac, E. de Goncourt, F. Coppée et F. de Curel) : on y voit que le plus souvent l'idée naît du rapport entre des faits d'observation actuelle et d'autres d'acquisition antérieure. Cela est particulièrement net dans les cas d'A. Daudet et d'E. de Goncourt qui collectionnaient et classaient leurs observations sans autre but que leur possible utilisation ultérieure. Watteau (59) procédait de même par de multiples croquis dont le rapprochement, soit entre eux, soit avec un fait « actuel » lui fournissait l'idée de ses compositions. Quant au rapport de l'amour avec les réminiscences comme facteur déclenchant de la création, il suffit de citer Liszt, Baudelaire ou Verlaine pour être convaincu de sa réalité.

On peut conclure de ce qui précède qu'il est indispensable au créateur d'avoir un fonds important de souvenirs et de sentiments. « Les idées ne tombent pas du ciel toutes faites, écrivait Souriau (98), elles ne germent, elles ne se développent que dans les esprits déjà cultivés et préparés à les recevoir. »

3° *Le stade de la préparation spéciale :*

Je n'ai pas envisagé dans la naissance de l'idée le cas où le sujet est fourni à l'inventeur. C'est pourtant une éventualité fréquemment rencontrée, et ce principe de la commande dirige aussi bien l'ingénieur que l'architecte ou le sculpteur, et souvent le littérateur. Il y a là une sorte d'invention collective, l'idée issue d'un esprit étant exécutée par un autre.

Qu'elle soit trouvée ou donnée, l'idée primitive est toujours réduite à un schéma plus ou moins vague qui ne saurait voir le jour tel quel. Elle s'impose comme idée fondamentale et, peu à peu, prend la force de tendance directrice. Très vite, en effet, d'autres idées sont nées,

connexes à elle, de la confrontation entre elle et les apports extérieurs ou intérieurs. De ces idées, quelques-unes seront trop riches pour se borner à rester secondaires; elles pourront entrer en partie dans le cadre de l'idée première, mais l'esprit les gardera en réserve pour leur donner ailleurs la place d'honneur ou même un développement autonome. C'est ce que Paulhan (79) appelle le développement par transformation. D'autres fois, l'invention « dévie », un élément devenant si fort qu'il étouffe l'idée primitive : cette forme est bien illustrée par F. de Curel (16 A) chez qui « l'idée est souvent expulsée de la pièce, ne laissant que ce qui s'est cristallisé autour d'elle. » Enfin, et le plus souvent, le développement se fait par évolution, la tendance directrice intervenant à chaque instant, pour adopter ou refuser tous ces éléments que lui proposent à la fois le jeu des réflexes cérébraux (63 B) et les modifications ou les rappels de la vie affective. Ce choix continuel s'exerce d'autant plus aisément que la puissance du raisonnement est plus grande. Aussi, Paulhan peut-il écrire : « Il faut tenir compte de ceci qui ne se voit pas toujours, c'est que les esprits supérieurs les plus logiques au fond et les plus réguliers en apparence ne paraissent tels que parce qu'ils écartent et réduisent leurs idées extravagantes, non parce qu'ils n'en ont pas. » La volonté, l'effort du créateur entrent là vraiment en action. Sardou (16 B) a l'idée d'une pièce : c'est ensuite par raisonnements successifs, et en faisant constamment un choix entre tous les possibles, qu'il trouve le lieu de la scène, le caractère des personnages et les péripéties de la fable. La ville de Calais demande à Rodin l'effigie d'un de ses Bourgeois; le sculpteur étudie ce passage de l'histoire, approfondit la figure de ses héros et se trouve amené, logiquement, à créer six Bourgeois au lieu d'un seul. Et les découvertes scientifiques obéissent peut-être

plus rigoureusement encore, quoique moins qu'on ne pense, aux mêmes lois.

Ces exemples soulignent la nécessité, pour l'inventeur, de posséder, à côté de sa culture générale et de sa technique particulière, une documentation spéciale à l'idée en cours.

Ainsi l'idée vient, et l'on se documente sur elle pour la développer; c'est le cas le plus fréquent. Wegener constate que le contour de l'Amérique du Sud comble le golfe de Guinée : il en tire sa théorie sur la dérive des continents et cherche, dans les domaines de la climatologie, de la paléogénétique ou de la géologie, les arguments qui peuvent la vérifier.

Mais il arrive aussi que l'idée semble l'aboutissant d'une longue recherche en formant, pour ainsi dire, la conclusion. Il n'y a là qu'apparence, car il faut encore vérifier l'exactitude de cette idée, en tirer les conséquences et en chercher les applications. De sorte que si l'idée est parfois précédée d'une longue période de recherche, elle est toujours suivie d'une phase pendant laquelle l'esprit travaille avec une singulière activité. C'est, d'ailleurs, une phase de durée très variable et de nature un peu hybride, puisque, si elle n'est pas une exécution vraie, elle en est déjà mieux qu'un schéma.

A la fin de ce stade de préparation spéciale, la création paraît virtuellement achevée. Le développement de l'idée est connu dans tous ses détails. L'auteur sait ce qu'il veut et où il va. Le reste paraît n'être qu'une formalité.

Il n'en est rien pourtant. Entre le projet et son exécution existe pour le créateur la même différence que, pour une femme, entre imaginer qu'on a un enfant, et le faire.

4° *L'exécution* :

Petit à petit, nous avons vu se réduire le nombre des hommes aptes à créer. Le manque d'une éducation convenable, l'exercice d'un métier inadéquat, des amours trop violentes ou l'absence de toute passion, la maladie et la mort, tous ces facteurs, et bien d'autres, détruisent des intelligences, annihilent des volontés, rognant toujours davantage la foule des créateurs en puissance. Et voici que, devant ceux qui restent, se dresse l'obstacle de l'exécution, qui pour être le dernier qu'ils aient à franchir, n'en est pas moins l'un des plus redoutables.

De nouveau vont se liguier contre l'inventeur des forces à la fois extérieures et intérieures à lui.

La mort, trop souvent, viendra arrêter le labeur commencé, ou la maladie. De Croisset ne pourra terminer son dernier roman; Nietzsche n'aura pas le temps de mettre de l'ordre dans sa *Volonté de Puissance*. Ou bien c'est l'argent qui manque, combien fréquemment dans le domaine des sciences — inventeurs morts sur la paille — ou des arts — bohêmes de tous temps. Le temps aussi peut faire défaut, la profession étant trop absorbante.

Plus souvent, c'est la patience qui n'est pas assez grande. « L'invention dépend de la patience », disait Buffon. De la patience et du travail, par conséquent de la volonté, car il faut à la création une volonté forte et longtemps prolongée.

Il faut donc étudier les conditions et les effets du travail intellectuel. Je ne pense pas que ses effets physiologiques aient une grande importance, et je me borne à rappeler, d'après Poyer (84), que l'effort intellectuel amène d'abord une accélération du rythme cardiaque et une vaso-constriction, puis, s'il est prolongé, un ralentissement du rythme; au point de vue respiratoire, on note une ac-

célération du rythme avec diminution de l'amplitude des mouvements.

L'examen de la Courbe du Travail Intellectuel et celui de la Tension Psychologique sont beaucoup plus riches de conséquences. Kraepelin (103) et son école ont étudié les variations du travail intellectuel sous l'influence de causes internes sans changement des conditions extérieures. Les conclusions de leurs expériences sont que :

1° La courbe varie avec le sujet et chez le même sujet avec son état et l'heure du jour où on le prend;

2° Un état psychique absorbant, un état maladif, même léger, un empoisonnement par des substances toxiques, telles que éther ou alcool, ont pour effet immédiat de faire baisser la courbe, c'est-à-dire de faire entrave au travail intellectuel;

3° Un travail prolongé amène la baisse de la courbe d'autant plus vite que la volonté est moins agissante;

4° L'habitude aide efficacement au maintien de la courbe;

5° La courbe présente deux accidents constants, l'un au début du travail, l'autre lorsque le sujet sait sa fin proche, et correspondant à des « impulsions » traduisant l'effort de la volonté;

6° Il existe après un travail une pause de durée optima, qui permet la reprise du travail dans les meilleures conditions. Cette « pause favorable » est variable avec la durée et la nature du travail précédent et les qualités personnelles du sujet.

De même la tension psychologique (60) oscille de l'état de dépression à celui d'excitation.

Ces méthodes prouvent scientifiquement ce que la simple observation des autres ou de soi-même aurait suffi à montrer : l'influence de la volonté et celle de la fatigue, et l'irrégularité physiologique du travail. Ce sont là des actions et lois générales, applicables aussi bien aux inventeurs qu'au commun. Du reste, les créateurs en ont souvent constaté, avec douleur, l'existence. Quel ennui, pour eux, de ne pouvoir être attentifs plus de deux à dix secondes de suite ! (81 B et 34 D).

De là vient sans doute l'usage qu'ils ont souvent tenté des excitants artificiels. L'espoir qu'ils leur procureraient des idées ou sensations nouvelles ou qu'au moins ils faciliteraient leur labeur, les leur a fait essayer tous. Mais, du point de vue de leurs effets, il faut distinguer les divers excitants.

L'opium n'a jamais eu que peu d'adeptes parmi les créateurs. Ceux qui s'y sont adonnés en véritables toxicomanes, comme Thomas de Quincey ou Coleridge, n'ont rien dû à son influence (42). Baudelaire, d'après Caubet (27), n'a trouvé dans l'emploi de l'opium qu'une cause de plus au ramollissement cérébral dont il succomba et peut-être à l'impuissance dont on l'accuse, sans véritable preuve, d'ailleurs. Le hachisch, l'éther, la « coco » ont connu des fervents moins fidèles, Maupassant, Jean Lorrain, Baudelaire encore. La seule action bienfaisante qu'on puisse attribuer à ces toxiques, c'est la libération momentanée, qu'ils provoquent, des soucis matériels ou des douleurs physiques. Ghelerter (49) comme Walter (106) ont montré que si l'intoxiqué, au début, a l'impression d'une étonnante facilité intellectuelle, cette facilité n'est qu'illusoire et n'existe que dans son imagination. Il ne peut traduire ce qu'il ressent; s'il peut le noter, il s'aperçoit que ce qu'il pensait être un chef-d'œuvre, n'est qu'une production de qualité inférieure. De sorte que le plus souvent l'inven-

teur s'aperçoit de son erreur assez vite et abandonne son vice.

L'intoxication aiguë par l'alcool produit les mêmes effets. En revanche, l'alcoolisme, l'intoxication chronique est intéressante, mais elle relève de la seconde partie de cet essai, et j'y renvoie le lecteur.

Quant au tabac, au café, au thé, ces substances n'agissent qu'en créant un état physiologique nouveau dans lequel, pour travailler dans les meilleures conditions, devra se placer l'organisme habitué à les employer. L'excitation intellectuelle qu'elles produisent dure peu et l'acoutumance ramène l'esprit à son niveau normal.

Restent ces procédés bizarres qui consistent à se plonger les pieds dans l'eau chaude, ou à s'entourer la tête d'une serviette mouillée d'eau froide à arpenter une chambre de long en large ou à s'allonger dans une prairie en exposant son crâne au soleil, et bien d'autres, plus originaux les uns que les autres, et qui sont, si l'on peut dire, des excitants physiologiques de la création, indispensables à ceux qui en usent. Tout le monde ne peut pas, comme le faisait Meilhac (16 B), se mettre à sa table de travail et écrire.

Les méthodes de travail sont d'ailleurs extrêmement variables, et la fameuse « fièvre » de création ne me semble pas un phénomène constant. Parfois, l'esprit, sûr de lui et du lieu de la pensée où il se rend, produit un effort calme et régulier. Parfois, inquiet et pressé, par crainte de perdre une impression fugitive ou une image habile, il se hâte, crée fébrilement vingt heures de suite, puis s'arrête, épuisé, pendant des jours, les crises suivant ainsi les crises jusqu'à l'élaboration complète.

C'est que si le créateur a en sa possession presque tous les éléments de son invention, s'il a mis de l'ordre dans

ses idées et documents, s'il a le contrôle des sentiments qu'il désire exprimer, qu'il soit à son laboratoire ou devant un papier, une toile ou un bloc de marbre, son œuvre reste la proie possible de deux motifs de variations, d'ailleurs opposés en leurs effets, l'un qui a tendance à l'élargir, l'autre qui la limite, et qui sont : la vie du cerveau, qui continue, toujours constructive, et la technique, employée, avec son cortège de règles et de résistances. Qu'un sentiment qu'on croyait vif s'éteigne, ou qu'un autre vienne le masquer, l'invention perd sa raison d'être, l'auteur abandonne son projet. Ainsi voit-on ces poèmes inachevés rencontrés à la fin des livres, chez P.-J. Toulet ou Jules Lafforgue, comme les monstres en un coin du musée Dupuytren.

La technique aussi impose sa loi. L'ingénieur doit tenir compte de la nature des métaux, l'architecte de la pesanteur, comme le musicien du mètre ou l'écrivain de la valeur des mots. Dès que l'idée a surgi, l'esprit avait entrevu les difficultés techniques que sa réalisation entraînerait, et déjà, pendant le stade de préparation spéciale, il en a résolu la majorité. Mais il reste toujours un certain nombre de détails à régler au moment même de l'exécution, et qui ne peuvent même être réglés qu'à ce moment. Il est rare que le premier jet d'un romancier soit le bon. C'est par d'innombrables corrections que l'écrivain polit sa phrase, choisit ses mots, corrige, rectifie ; supprime surtout. « Mes belles journées auront été de cinquante lignes, écrit Julien Benda (11). Je ne me souviens pas d'avoir jamais écrit cent lignes de suite, j'entends que j'aie conservées. » On peut voir à l'hôtel Biron les diverses effigies qui précédèrent la magistrale représentation que Rodin fit de Balzac ; en sculpture, l'erreur oblige à reprendre l'exécution entière.

Ainsi l'œuvre s'achève, aisément ou dans l'effort, avec rapidité ou lentement, suivant les individus. Pour Dumas

fil, la création est facile et vite menée; pour les Goncourt, c'est une « torture ». Flaubert travaillera longtemps à *Salammbô*. Hugo écrira *Bug-Jargal* en huit jours. Il est vraiment impossible de systématiser cette phase de l'invention autrement qu'en constatant le rapport qui existe entre l'homme et le procédé. Chaque personnalité a sa méthode et on peut tout au plus distinguer des groupes de méthodes, logiques ou intuitives, comme on distingue des groupes de personnalités, objectives ou passionnées.

D) Le comportement post-conceptionnel

« Et au septième jour, Dieu, satisfait de son œuvre, se reposa. »

LA GENÈSE.

Il est rare qu'on trouve, dans les ouvrages consacrés aux créateurs ou à la création, autre chose qu'une allusion en ce qui concerne la période qui suit l'invention. On dirait que celle-ci obtenue, l'étude de l'homme qui en fut le responsable n'offre plus d'intérêt pour autant qu'il n'a pas une seconde œuvre en vue. Or, pour l'inventeur, c'est justement ce stade qui a le plus d'importance. D'abord lorsqu'il s'arrête devant son œuvre et juge de sa valeur, ensuite lorsque l'ayant livrée au public il guette l'accueil qui lui est fait : cet avis personnel et cette opinion commune ont souvent une influence déterminante sur sa carrière.

Certains créent dans la joie, d'autres dans l'angoisse, mais lorsqu'enfin la dernière touche de couleur est posée, la dernière ligne écrite, l'ultime écrou vissé, il y a toujours chez l'auteur une impression de libération voisine de la béatitude et qu'on a parfois comparée à l'état qui fait suite au plaisir. Mais cette attitude est le plus souvent de courte durée, du moins sous cette forme extrême et bientôt se modifie suivant la manière dont le créateur se juge, puis est jugé.

L'ouvrage peut sembler parfait. La réussite donnera confiance à l'inventeur qui, satisfait, continuera de produire, plus ou moins indifférent aux réactions de la foule. Beaucoup de savants pourraient servir d'illustrations à ce cas. Beaucoup d'artistes aussi : le Greco (104) qui « cé-
dait ses œuvres, car aucun prix ne pouvait réellement payer leur valeur », ou Bourdelle (20), ou des philosophes comme Nietzsche (24) qui parle de la sensation de « liberté, d'indépendance, de divinité » que lui donnait l'achèvement d'un livre. D'autres fois l'idéal du créateur est si haut, qu'il estime infructueux chaque essai qu'il tente. Ainsi, Duparc (72) détruisit deux fois son drame lyrique *La Roussalka* et finit par n'en tirer qu'une courte mélodie. Ainsi Benda (11) avoue : « J'ai récrit chacun de mes ouvrages environ six fois. » Tchaïkovsky (22) n'a pensé avoir rejoint son idéal qu'avec l'*adagio* de sa *Sixième Symphonie* qu'il composa juste avant sa mort, et Le Tasse (88 B), au moment de mourir, prie le Cardinal Cynthio de brûler toutes ses œuvres, y compris la plus imparfaite de toutes : *La Jérusalem délivrée*, son chef-d'œuvre.

Ou bien l'homme se détache de son invention qui lui paraît étrangère. « Ce que j'ai fait, écrit P. Valéry (76) n'est bientôt plus de moi » : attitude d'esthète à la recherche de la perfection.

Enfin, il est des cas où la création n'était qu'un moyen utilisé pour anéantir une obsession. Ainsi Rollinat (44) se-mait l'idée de mort d'un poème à l'autre sans jamais pouvoir s'en débarrasser.

Souvent, le public ne comprend pas ce qu'a voulu dire un auteur. « La compréhension, écrivait Bourdelle (20), vient aux foules après qu'elles ont tué les maîtres. » Et cette résistance agrandit l'espace qui sépare le créateur

de la masse des hommes. Déjà, on a vu l'inventeur, enfant, s'isoler à l'école pour travailler ou rêver à son gré. Le développement de sa personnalité, sa spécialisation ont accru peu à peu cet isolement. L'incompréhension dont on le gratifie achève de compléter sa solitude. Certes il peut sembler vivre en société, mais il se sait absolument seul. « Degas s'est toujours senti seul », dit P. Valéry (102 B). « Et je deviens de plus en plus solitaire », écrit Bourdelle. Le Greco fut solitaire, qui ne sut jamais s'attacher ses compatriotes d'adoption. Michel-Ange, protégé des Médicis et ami du Pape, fut toujours seul, comme Léonard de qui il jalousait la gloire. Il semble qu'on pourrait faire de cette solitude le seul caractère vraiment commun à tous les créateurs.

Mais ce n'est qu'apparence. Tout homme qui réfléchit et se penche à la fois sur soi et sur les autres, arrive à un moment critique où il est tenu, pour son malheur, à s'isoler intellectuellement. Non qu'il refuse de subir l'influence d'esprits étrangers, mais son individualité est trop poussée pour qu'elle ne souffre pas de contacts trop grossiers pour elle, et la conscience toujours plus parfaite qu'il prend de cette individualité exagère sa susceptibilité. C'est la rançon d'un raffinement qu'atteignent précisément ceux-là qui pourraient être des inventeurs et qui ne l'ont pas été. Ainsi rejoignent-ils par delà l'étape de la création, ceux qui tentèrent de réaliser leurs rêves.

*
* *

On pourra trouver trop longue cette revue des facteurs qui procèdent à l'invention. On la trouvera sans doute assez mal systématisée. Il aurait pourtant fallu l'étendre bien davantage. Il aurait été bon aussi de la rendre plus diffuse encore. J'ai cherché seulement à noter les influences prépondérantes qui régissent la formation de l'homme

supérieur et celles qui lui imposent de créer. J'ai essayé de montrer leur complexité. J'ai surtout insisté sur ce fait que nous côtoyons chaque jour, sans même nous en douter, une foule d'hommes qu'un rien aurait suffi ou suffirait à muer en d'authentiques créateurs.

DEUXIEME PARTIE

ROLE DE LA MALADIE dans la GENÈSE DES ŒUVRES DE L'ESPRIT

« Il y a une contradiction insoutenable à déclarer la puissance physique fonction de la santé, et la puissance intellectuelle géniale fonction de la maladie. »

GELEY, *De l'inconscient au conscient.*

« Ce sont de vraies tares psychiques qui sont en eux et qui, s'ils arrivent à les dissimuler, reparaissent avec force chez leurs descendants. »

Ch. RICHET, *Préface de « L'Homme de génie » de Lombroso.*

J'ai déjà signalé l'erreur qui consiste à voir toujours dans le créateur un malade, dans la création un effet de la maladie. Il faut s'entendre. Aucune raison, en effet, ne permet de supposer qu'un homme, parce qu'il crée, doit être exempt de maladie. Il est vraisemblable qu'au contraire, le travail intense qu'il fournit le plus souvent, les conditions d'hygiène parfois déplorables dans lesquelles son indifférence à ce qui l'entoure l'entraîne à vivre, les

soucis, les déceptions mille fois répétées, l'isolement moral, le manque de ressources, tout cela devrait favoriser chez lui l'éclosion de troubles variés. Or, l'étude de sa vie montre que celle-ci ne contient pas plus d'épisodes pathologiques que celle de l'individu courant, ce qui, *a priori*, tendrait à prouver l'existence chez l'inventeur d'une singulière résistance. Il me semble que si l'on considère les rapports qu'elles ont avec l'invention, il faut, avant tout, distinguer, parmi les maladies, celles qui ont un caractère aigu de celles qui prennent une allure chronique. La crise aiguë, en effet, arrête toute activité, j'entends efficace : les délires dont elle peut s'accompagner sont le plus souvent improductifs. Parfois, cependant, elle laisse le souvenir de souffrances ou de fantasmagoriques visions que l'artiste, plus tard, pourra utiliser. Mais ce ne sont que matériaux épars et qui restent mal en mémoire à cause de la déficience du sens critique et du raisonnement qui existe au moment de leur apparition. Que Verlaine (30) ait eu une « fièvre muqueuse » à sept ans, que Kipling (62) ait subi plusieurs attaques de dysenterie, cela ne semble pas avoir eu beaucoup d'action sur leur œuvre.

En revanche, les maladies chroniques, sauf dans leurs phases aiguës qui ramènent au premier cas, agissent souvent d'une façon remarquable. Il faut encore préciser. Dire, comme A. France (1) : « La paralysie générale fait seule les grands hommes » est aussi léger que d'affirmer la prédisposition à la création que provoqueraient la tuberculose ou l'arthritisme. Que si alors on considère le nombre d'hommes qui furent ou sont syphilitiques, tuberculeux ou arthritiques, on se demande comment il y a si peu d'inventeurs. Encore, parmi ceux-ci, beaucoup ne

(1) A. France. *Jocaste*.

montrent en eux ou dans leur ascendance, aucune trace des dites diathèses. L'action de la maladie chronique se limite, en fait, à donner à la création une « couleur » spéciale. Elle ne provoque pas, en général, son déclenchement proprement dit.

Quant aux maladies mentales, il en a été déjà question. Ribot (90), à leur propos, pose ainsi le problème : « Les aliénistes disent qu'il y a plusieurs hypothèses possibles : ou bien l'état névropathique est la cause directe et immédiate dont les facultés supérieures du génie sont l'effet ; ou bien la supériorité intellectuelle par l'excès de travail et d'excitation qu'elle provoque est la cause des troubles névropathiques ; ou bien il n'y a entre le génie et la névrose aucun rapport de cause à effet, mais une simple coexistence, puisqu'il se trouve des névropathes très bornés et des hommes supérieurs sans tare nerveuse ; ou bien les deux états, l'un psychique, l'autre physiologique, sont l'un et l'autre des effets ; ils résultent de conditions organiques qui produisent, suivant les cas, le génie, la folie, divers troubles nerveux. » Mais tous ces paragraphes ne sont, au fond, que variations sur un même thème. A la base, il y a un *a priori* qui doit choquer à la fois l'esprit de l'homme de science et celui du philosophe : c'est l'hypothèse d'un rapport entre la création et la maladie mentale, hypothèse qu'il serait d'ailleurs absurde de rejeter de la même manière systématique. Il faut donc apporter des arguments avant de conclure.

On peut pourtant noter que le trouble mental est fatal à l'homme de science. Geniès (47) a montré que si celui-ci est l'objet d'une passion trop forte, son pouvoir de création tombe. Il est logique de penser qu'une maladie qui

troublerait les fonctions nobles du cerveau : raisonnement, esprit logique, sens critique, amènerait la fin de toute invention chez sa victime. C'est d'ailleurs ce que l'observation démontre.

Au contraire, la création artistique qui prend surtout à la vie affective pourra continuer longtemps, et souvent sans qu'on puisse s'apercevoir de la fêlure de l'organisme. Tout artiste cherche, en effet, volontairement ou non, une explication du mystère de la Destinée. Il en résulte normalement chez lui une incertitude, une inquiétude, une instabilité qu'on ne peut trouver chez le savant qui travaille sur un terrain solide avec des vues restreintes. Ce manque de rigueur masquera facilement l'effet qu'un trouble pathologique produit toujours. Ainsi Nordau ⁽¹⁾, puis Ribot séparaient les créateurs en génies de raisonnement et génies émotionnels, ceux-ci étant caractérisés par la prédominance des états affectifs et la tendance plus précise à la morbidité.

De tout ceci on peut seulement conclure d'une façon très générale que les créateurs ne sont ni plus ni moins aptes à devenir malades que le commun des hommes, et que la maladie entraîne rapidement l'arrêt de la production chez le savant, se bornant à la modifier progressivement chez l'artiste.

Etudier, aux différents stades de la genèse des œuvres de l'esprit, l'influence de la maladie, me paraît le plus sûr moyen d'arriver à une conclusion assez rapprochée de la vérité. L'homme étant fait d'éléments, c'est à eux qu'il faut s'adresser avant de tenter toute synthèse.

(1) *Loc. cit*

I. — FORMATION DE L'INDIVIDU

A) L'Hérédité

« Les recherches de Moreau (de Tours) et de Lélut, auxquelles sont venues s'ajouter de nos jours celles de M. Lombroso et de M. Toulouse, montrent que tous les génies sont névropathes ou proviennent de névropathes ou ont engendré des névropathes. »

MARANDON DE MONTYEL,

« Fortes fortibus generantur ».
(*Sagesse des Nations.*)

Les grandes dynasties intellectuelles sont rares. En dehors des exemples toujours cités, des Bach, des Raphaël, des Vernet, on en signale peu. En remontant dans la généalogie des hommes de notre temps, Gun (51) a pourtant trouvé en Angleterre de curieuses filiations de personnalités éminentes. Ainsi la famille Huxley, déjà riche en elle-même, a parmi ses ascendants l'essayiste Mathew Arnold. Les écrivains Hugh Walpole, Lytton Strachey, Maurice Baring, Virginia Woolf ont tous un ancêtre commun. Quant aux Villiers, depuis le premier duc de Buckingham jusqu'à M. Winston Churchill, leur puissance n'a jamais faibli, puisqu'on peut nommer au hasard, parmi eux, le duc de Marlborough, les deux Pitt, Charles Fox, les Napier et les Seymour. Une succession aussi frappante se rencontre de même en France, comme M. P. Morand (73) le signale, dans la maison des Broglie qui compte parmi ses ascendants Jacques Cœur et Sainte Brigitte, ceux-ci étant à la tête de lignées illustrées par Necker, M^{me} de Staël, Gustave-Adolphe et Charles XII, sans oublier le savant Berzélius et le poète Vernet von Heidensamm, tous deux prix Nobel.

L'existence de semblables suites d'hommes supérieurs démontre celle d'une hérédité de qualités; on ne peut pas

davantage nier l'hérédité physique. Et de même l'observation impose l'idée de l'hérédité morbide : tous les traités de pathologie insistent longuement sur les tares héréditaires. Mais il faut savoir jusqu'à quel point cette lourde charge pèse sur les créateurs.

On a coutume, au point de vue pathologique, de distinguer l'hérédité mentale de l'hérédité organique. C'est un moyen commode de simplifier la question. Il ne correspond cependant qu'approximativement à la réalité, puisque s'il y a prédominance des troubles mentaux chez l'hérédo-mental et de troubles organiques chez l'hérédo-organique, le premier n'est pas plus exempt de tares organiques que le second de tares mentales.

Féré (1) a dit, à propos des folies héréditaires, c'est-à-dire des folies des dégénérés : « On peut être dégénéré sans être héréditaire, et on peut échapper à l'hérédité morbide. » A vrai dire, ainsi qu'on peut en conclure d'après le travail de Lapoujade (66), les folies héréditaires sont deux principales : le délire chronique, affection lente, systématisée et aboutissant à la démence, et les folies dites sympathiques, celles-là mêmes qu'on rencontre dans l'hérédité organique (tuberculose, brightisme, cancer) et qui « ne sont pas des entités morbides, mais des complications de certains états de l'organisme » (1). Il faudrait encore ajouter ce que Clouston appelle la « faiblesse héréditaire du cerveau ». Je ne fais que citer cette dernière. Il paraît peu probable, en effet, qu'elle puisse être à l'origine d'un esprit supérieur.

En dehors même de la période cryptique et de la période historico-synthétique, on rencontre encore des auteurs qui soutiennent le rapport indispensable de la créa-

(1) Féré. *La Famille Névropathique*.

(1) Lapoujade (66).

tion avec la névropathie. C'est ainsi qu'il y a peu d'années, Starobinski (99) rapportait les études poursuivies par Ségaline en Russie depuis 1925. Parmi les résultats obtenus, le Docteur Ségaline prétend trouver *toujours* des malades mentaux dans l'ascendance des inventeurs. C'était une affirmation qu'il importait de contrôler, car la lecture de livres comme celui de Lombroso apprend à être prudent, cet auteur et bien d'autres avec lui ayant une fâcheuse tendance à accepter comme authentiques des récits de légende ou des faits précisément incontrôlables. Il faut, d'ailleurs, avouer qu'il est difficile d'avoir des détails précis sur l'ascendance, ne fût-elle même qu'immédiate, des grands hommes. Si l'on se borne toutefois à l'hérédité mentale pathologique et si l'on suit cette opinion de Féré que « l'hérédité a besoin d'être accumulée, cristallisée en quelque sorte, avant de se montrer sous une forme nettement caractérisée », on pourrait admettre que la vie des parents suffirait à nous renseigner.

J'ai donc cherché cette hérédité sur la cinquantaine de créateurs pour lesquels j'ai pu réunir une documentation valable. Sur ce total, on ne trouve d'allusions sérieuses aux parents que dans trente-neuf cas, et sur ceux-ci sept seulement parlent de troubles mentaux ou nerveux. Encore parmi ces sept, n'y en a-t-il que cinq qui soient à peu près sûrs et qui sont : Baudelaire (27), de qui la mère fut paraplégique et le père atteint d'une affection cérébrale qui, bien que non déterminée, causa sa mort; Schumann (25) qui avait une sœur atteinte d'une tuberculose à laquelle s'était ajoutée de la démence précoce; Turner (23, 92) qui ne connut pas sa mère, enfermée dans un asile peu après la naissance de son fils, pour une « folie » dont nous ignorons la forme; Verlaine (30) de qui le père mourut d'une « affection nerveuse mal caractérisée » et

le grand-père vécut « entre l'église et le cabaret avec parfois un panache de naïve folie. » J'ajoute Tchaïkovski (22) à cette liste, parce qu'on a signalé chez son grand-père maternel des crises d'épilepsie, ce qui ne me semble pas démonstratif, étant donné nos connaissances actuelles sur les causes possibles et la transmission héréditaire de l'épilepsie. Les deux autres cas sont plus vagues encore; ce sont ceux de Samain et de Gérard de Nerval. Pour Samain (38), on ignore de quoi est mort son père, et la congestion cérébrale dont devait mourir sa mère est difficile à attribuer à une maladie mentale. Il est bien délicat, de même, d'affirmer que la misanthropie qui caractérisait le père de Gérard de Nerval (29) puisse avoir fait partie d'un quelconque syndrome névropathique. Trois seulement de ces sept hommes furent mariés : Schumann, qui aimait la compagnie de sa femme, mais considérait l'amour comme une profanation; Tchaïkovski, de qui l'essai de mariage fut assez malheureux pour exiger une séparation presque immédiate, et Verlaine, qui fut le seul à avoir un enfant, d'ailleurs parfaitement sain. L'étude de la descendance est donc peu intéressante.

On voit que le bilan de cette recherche est pauvre. Si l'on osait en tirer une conclusion, il faudrait se borner à constater qu'elle est loin de vérifier les assertions de Ségaline et de ses prédécesseurs.

Reste à savoir en quoi l'hérédité mentale de ces sept hommes a pu agir sur leur carrière de créateurs, mis à part Samain, que la tuberculose dont il fut atteint explique assez bien.

Quoique les médecins qui ont « disséqué » Baudelaire ne soient pas de même avis sur son cas, on sait que le grand poète mourut d'un ramollissement cérébral dû à une atteinte des artères cérébrales. C'est la syphilis qu'il

faut en rendre responsable et plus vraisemblablement la syphilis acquise que l'hérédo-syphilis, s'il faut en croire Scouras (94) qui apporte des arguments assez convaincants. On ne voit pas très bien quelle place donner alors à l'hérédité chez Baudelaire, sinon lui attribuer la prédisposition à cette inquiétude qui l'accompagna toujours, souvent poussée jusqu'à l'angoisse. Peut-être aussi faut-il reconnaître sa trace dans la morbidité, qui transparait dans l'œuvre entière et qui traduit celle avec laquelle le poète s'analysait lui-même.

Schumann doit peut-être sa constitution cyclo-thymique à l'hérédité : le fait que sa sœur ait été atteinte de démence précoce plaiderait dans ce sens. Il s'agirait alors de ce point dont parle Féré où les troubles additionnés par les générations antérieures, arrivent enfin à s'extérioriser. Mais le cas ne me paraît pas si simple. Bugard (25) insiste sur l'existence chez Schumann d'« un amour chaste mais brûlant », d'une « passion refoulée ». Si l'on y joint que ce compositeur a été « élevé dans une atmosphère maternelle et féminine », on peut se demander si le complexe d'Œdipe n'a pas joué un rôle important dans sa vie. De toute façon il a été congénitalement instable, ce qui l'entraîna à essayer de s'exprimer dans tous les genres musicaux sans pouvoir jamais se fixer à aucun.

Aucune autre raison ne pouvant être évoquée pour expliquer la précocité de Turner, on est en droit d'affirmer que l'influence maternelle s'est fait sentir dans la naissance des dispositions artistiques du maître de la lumière. Peut-être aussi la folie de sa mère est-elle à l'origine de cette instabilité des impressions qui lui faisaient trouver l'huile trop lourde et trop épaisse, l'aquarelle même, où il réussit si parfaitement, trop imparfaite, et qui lui fit tenter la poésie, sans succès d'ailleurs sinon sans prétention.

Pour Verlaine, la filiation est plus nette puisqu'on rencontre déjà chez son grand-père paternel l'hésitation entre le mysticisme et la sensualité qui caractérisera sa vie. Du reste, cette opposition apparaît aussi quoique séparée, chez ses ascendants immédiats. Cordier-Delaporterie (30) rappelle, en effet, que le père de Verlaine était assez violent et que sa mère avait, en dehors d'un dévouement absolu pour son fils, une extrême piété.

Le trait principal de Tchaïkovski est cette mélancolie dont il souffrit dès sa plus tendre enfance et qui s'exacerbait singulièrement après la création de chacune de ses œuvres. « Toujours, il était mécontent de ce qu'il avait écrit et toujours et invariablement il espérait dire d'une façon claire et précise, dans une nouvelle œuvre, ce qu'il ressentait et ne parvenait pas à exprimer » (22). Il paraît bien que si quelque chose eut de l'influence sur lui ce n'est pas l'hérédité, mais cet incident de jeunesse sur lequel nous sommes mal renseignés et dont les symptômes furent des douleurs dans le rachis, des étourdissements et une perte prolongée de la mémoire.

Quant à Gérard de Nerval, il faut sans doute voir dans l'humeur sombre et la misanthropie de son père, les signes frustes d'une tare nerveuse dont la gravité s'accrût chez lui par la jouissance additionnée d'une trop grande liberté dans l'enfance, jusqu'à devenir une psychose maniacal-dépressive parfaitement déterminée. On doit noter, toutefois, que la cyclothymie n'apparut qu'en 1840, c'est-à-dire lorsque Gérard de Nerval avait trente-deux ans. Il y avait alors quatorze ans que sa production avait commencé.

En somme, comme on aurait pu s'en douter, c'est à des tendances directrices générales que se borne l'héritage mental pathologique, proche ainsi de l'hérédité mentale

physiologique. Ces tendances n'ont pas en elles-mêmes de rôle déterminant de la création. Elles ne font qu'orienter l'homme et donner à l'œuvre un ton particulier.

Des tendances de même ordre caractérisent l'hérédité organique. Parmi les psychoses qui accompagnent l'hérédo-syphilis (1), la paralysie générale juvénile pourrait permettre la création : elle expliquerait à la rigueur les génies précoces, mais vite éteints. Un Rimbaud en serait une bonne illustration, si ce que l'on sait de lui et de ses ascendants n'interdisait justement l'espoir d'inventer une syphilis providentielle. On a déjà vu ce qu'il fallait penser du cas de Baudelaire. Quant à Nietzsche, on a longuement débattu sur le diagnostic de sa maladie; Brusq (24) en fait une critique qui l'amène à parler de « syphilis cérébrale ». Les signes, qu'on trouvera clairement exposés dans son travail, feraient davantage penser à une méningite syphilitique chronique. De toute façon et, comme on ne peut mettre en évidence des preuves de syphilis acquise, on est ramené à l'hypothèse d'une hérédo-syphilis, hypothèse appuyée sur le nombre important d'accidents nerveux qu'on trouve chez les collatéraux et dans l'ascendance de Nietzsche. Ainsi l'hérédité serait responsable de ce délire des grandeurs d'où naquit le surhomme. Audrain (4) signale, d'ailleurs, cette exagération de la personnalité de l'hérédo-syphilitique.

La seconde des grandes affections organiques que l'on invoque comme cause de la création, est la tuberculose. Transmise héréditairement, elle pourrait donner, d'après Régis (88 D) des psychoses qui varient de l'idiotie à l'obsession. Pour Laignel-Lavastine (1), les enfants de tuberculeux ont « une intelligence précoce, une activité musculaire faible, une activité intellectuelle tournée vers le

(1) Voir 88 D.

(1) in 74.

besoin de rêve, d'amour, d'infini. » On se rend compte aisément de tout ce qu'un esprit créateur peut tirer de semblables qualités.

Et certainement, toutes les maladies chroniques à action lente, cancer, mal de Bright, arthritisme, possèdent, sur les descendants de ceux qu'elles touchent, une influence comparable. Leur étude, à ce point de vue, reste à faire, car elle a souffert de l'exclusivité dont jouissaient les maladies mentales, la syphilis et la tuberculose.

Il faut enfin citer l'hérédité alcoolique qui, si elle forme surtout des enfants malingres, peut donner à quelques-uns, à côté de l'égoïsme et de l'irritabilité, une sensibilité poétique indispensable à l'artiste.

Souvent ces actions s'intriquent. Tuberculose et syphilis s'associent. De même alcool et tuberculose. Comment alors faire la part de l'un ou de l'autre dans l'hérédité de l'enfant ? Pour peu que celui-ci suive aussi l'exemple des parents, la différenciation devient impossible. Ainsi, Beethoven, né d'un père alcoolique et d'une mère tuberculeuse, à son tour sera tuberculeux (9, 18, 85) et boira jusqu'à cirrhose mortelle.

Tout ceci montre qu'il ne faut pas surestimer le rôle de l'hérédité pathologique dans la création. Ce rôle se borne à celui d'un facteur parfois favorisant, au milieu de quantité d'autres facteurs. Ce qui importe, ce sont les caractères du psychisme propre à chaque maladie, ce sont les tendances que ce psychisme comporte, tendances propres aussi, par conséquent, à chaque maladie. Leur force peut être très grande, on n'en peut pas douter. Ainsi pourra s'établir précocément, chez le futur inventeur, une tendance directrice qui aura, réalisant tôt l'unité de préoccupation, une influence puissante sur l'invention.

Là s'arrête l'action possible de la maladie transmise héréditairement. On voit qu'à tout prendre, cette action

n'est guère différente de celle de l'hérédité physiologique : les « qualités » morbides, intellectuelles et affectives, de ses ascendants peuvent passer chez le créateur au même titre que leurs qualités physiologiques. L'appoint d'un mal héréditaire, s'il n'est pas nécessaire à la création, peut donc avoir un avantage réel. Il semble que les artistes surtout en profitent, les tendances pathologiques relevant presque uniquement du domaine affectif.

B) L'apparition de la personnalité

« Une infirmité, et plus spécialement une distance du réel et l'impossibilité de jouir de la vie, produisent souvent les artistes, les savants, les grands chefs d'entreprises. Ils sont créateurs de vie faute de savoir en user. Ils n'existent que par leurs œuvres, qui ressemblent à ces appareils compliqués à travers quoi certains insectes s'alimentent ou respirent. »

J. CHARDONNE.

Allendy (2) rapporte que M. Paul Flambart, ayant noté la date et l'heure de naissance d'un grand nombre d'hommes éminents et calculé pour chacun d'eux « le point du zodiaque rencontré par la ligne d'horizon, à l'Orient », a constaté que ces points se groupaient en certaines zones à l'exclusion des autres, les signes des Gémeaux, de la Vierge et du Verseau étant spécialement favorisés. L'astrologie, vers laquelle les foules d'aujourd'hui reviennent, ironiques et confiantes, explique ainsi avec son habituelle rigueur le déterminisme absolu de la création. C'est aller trop loin. Mais la précoce orientation de la personnalité, grâce aux tendances héréditaires ou acquises, s'en rapproche pourtant étrangement. Que l'enfant naisse de parents atteints de maladie mentale même insoupçonnée, ou de tuberculose, et le voilà marqué pour sa vie entière, « déterminé » en quelque sorte. Parfois, le hasard, les rencontres, peut-être même la volonté lui permettront de

s'échapper quelque peu, de modifier sa tendance majeure, exceptionnellement de la remplacer par une autre, plus ou moins librement choisie. Mais toujours la moindre cause provoquera chez lui une réaction notable : il sentira plus fortement, il souffrira davantage. Peut-on mettre l'adjectif heureux à côté d'un de ces noms : Baudelaire, Beethoven, de Nerval, Tchaïkovski, Schumann ou Turner?

*
* *

Troubles des organes des sens.

Cependant, cette orientation héréditaire de la personnalité n'est pas la règle, et c'est le mécanisme physiologique qui joue le plus fréquemment. La première manifestation pathologique que l'on puisse dès lors rencontrer porte sur les organes des sens. A vrai dire, il est rare qu'on la signale chez le créateur enfant. D'une façon générale, c'est peu à peu que le trouble apparaît, quel que soit l'organe sur lequel il porte, de sorte que son action devrait logiquement n'être que modificatrice de la forme de l'œuvre ou de la technique employée. C'est, en effet, ce que l'on observe dans la plupart des cas. Parfois, pourtant, cette influence est plus grave et plus profonde.

Il semble que les anomalies de la vision soient particulièrement importantes, puisque cet appareil nous permet de posséder le monde que nous construisons. Chez le peintre, elles vont prendre une place capitale, ainsi que l'a montré, à propos de Claude Monet, mon ami le Docteur G. Loison (68). Certains caractères des œuvres peintes s'expliquent aisément par des aberrations de réfringibilité. Polack explique que si Rubens et Delacroix entouraient les contours d'un liseré bleu et violet, c'est qu'ils étaient myopes; de même Carpaccio, hypermétrope, les cernait de rouge. Ceci vient de ce que l'hypermétropie

« empêche d'accommoder pour l'extrémité rouge du spectre et produit ainsi la dispersion des couleurs correspondantes » (83), la myopie ayant un effet symétrique sur l'extrémité bleue du spectre.

Si la myopie est plus prononcée, c'est toute la gamme des tons de l'artiste qui s'en ressent, les couleurs vives disparaissant progressivement pour faire place aux harmonies terreuses de Corot, aux ensembles grisâtres de Degas. Le cas de ce dernier maître est singulièrement démonstratif de l'influence que peut avoir une altération de la vision sur la peinture. Regnault (89) rapporte que la myopie, qui, dans sa jeunesse, lui imposait ces nuances grises dont il couvrait ses toiles, se compliqua vers sa trente-sixième année d'une iridochoroïdite évoluant progressivement vers la cécité. Cette maladie l'amena d'abord à aider son sens visuel déficient par l'apport des données du tact, puis à ne plus se servir que de souvenirs emmagasinés. Il avait abandonné le crayon et usait du fusain pour « accentuer la ligne sur la toile, pour la rendre sensible à ses misérables yeux. » Bientôt il ne pourra même plus peindre et se tournera vers la sculpture avant que de délaisser complètement toute activité artistique.

On a tenté d'expliquer bien des peintres par des anomalies de la vision. Liebreich (67) pensait que la lumière qui remplit les toiles de Turner, dans la seconde moitié de sa production, venait de ce qu'ayant alors cinquante-cinq ans, le grand peintre anglais devait avoir un cristallin légèrement opacifié, d'où une plus grande dispersion des rayons lumineux. On ne peut le nier *a priori*, mais bien des raisons, en dehors même du déséquilibre intellectuel invoqué par Albertotti (1), peuvent être données de ce changement de technique. De même, ce n'est pas dans l'astigmatisme qu'il faut chercher la solution du problème du Greco, et Verd (104) montre que si Barrès

et C. Maclair s'y sont laissé prendre, il ne faut pas adopter cette opinion. Le besoin de traduire des préoccupations mystiques est seul à l'origine de ces longues figures extatiques et douloureuses — je pense aux expressions extrêmes de l'admirable *Prière au Jardin des Oliviers* que l'on peut voir à la National Gallery — de celui qu'on appelait « le fou » à Tolède.

Mais la myopie a plus que cette action que je dirai locale, sur les formes et les couleurs. Le myope, pour voir, est obligé de regarder de près l'objet qui l'intéresse. Par peur d'oublier un détail, il les étudie tous et n'en omet aucun : ainsi devient-il remarquablement minutieux, et ce nouveau caractère acquis par l'homme se traduit fatalement dans son œuvre. Ceci n'est pas seulement vrai pour les peintres, parmi lesquels Meissonier est un exemple illustre, mais peut s'étendre aux écrivains et sans doute aux savants. Il est curieux de constater qu'un Gautier, ou un A. Daudet, tous deux myopes, se signalent justement par la précision qu'ils apportaient dans leurs récits.

Un défaut de l'œil peut donc, suivant sa gravité, et suivant l'homme qu'il touche, imposer une certaine forme d'expression, ou de technique. Il peut permettre le développement d'un trait ou d'une qualité, telle l'observation minutieuse. Il peut aussi modifier profondément la carrière et devenir un puissant facteur de création : Regnault (89) en apporte quelques cas probants. C'est Lamarck, simple naturaliste, qui, atteint d'une cécité lente et progressive, se voit obligé d'abandonner l'observation directe et se tourne vers les recherches spéculatives d'où naîtra sa théorie transformiste. C'est aussi Yves Delage qui, pour la même raison, passera de l'étude de la biologie à celle des rêves. On ne peut pas dire que la cécité joue là le rôle de facteur déterminant — au sens absolu du mot — de la création, mais elle en devient un facteur,

facteur capital puisqu'il a servi à créer une nouvelle tendance directrice sans laquelle l'invention eût été impossible.

On peut encore envisager une dernière conséquence des anomalies visuelles : c'est le perfectionnement qu'elles entraînent souvent de l'acuité auditive. De sorte qu'un écrivain, par exemple, choisira de préférence à d'autres, pour les placer dans ses œuvres, des images prises au sens de l'ouïe. Parfois même, c'est dans un simple son entendu et retenu qu'il trouvera l'idée d'un roman, et A. Daudet (16 B) illustre ce cas lorsqu'il rapporte que l'origine de *L'Arlésienne* est dans un cri poussé par des femmes qu'il ne pouvait voir.

Ce qui est valable pour l'œil l'est aussi pour l'oreille. L'exemple célèbre de Beethoven en fournit la preuve. Il fut atteint, d'après Suttie (100), d'une oto-sclérose avec signes surajoutés de surdité nerveuse. Je ne pense pas qu'il faille adopter l'opinion de Regnault qui prétend voir dans le moment où la surdité du Maître devint complète, celui où, cessant d'imiter Haydn et Mozart, il devint enfin lui-même. Mais que cette surdité, additionnée des effets de la tuberculose et de l'alcoolisme, congénitaux et acquis, ait accru la force de sa mélancolie et ait contribué, en l'isolant davantage du monde, à renforcer sa puissance d'expression, on n'en peut guère douter, et tous ceux qui étudièrent, comme Bayle (9) ou Quenouille (85), l'homme dans ses rapports avec l'œuvre, ont longuement insisté sur ce point.

Quant aux autres organes des sens, la connaissance qu'on a de l'influence de leur altération sur la création est assez vague. De ce que l'on sait de la vision et de l'audition, on peut inférer toutefois que cette action existe,

et sans doute est-elle particulièrement importante pour le sens cénesthésique par quoi se manifeste à nous l'activité obscure de nos organes internes.

*
* *

Troubles de la mémoire.

Les troubles de la mémoire qui peuvent jouer un rôle dans la création se ramènent à deux : paramnésie et hypermnésie. Des autres, l'existence même supprime toute possibilité d'invention.

La paramnésie, dit Delacroix (34 B) est le « sentiment du déjà vu ou plutôt du déjà vécu. C'est le sentiment de l'unique qui est pourtant répété, identiquement, totalement répété. » En lui-même, c'est un phénomène assez ordinaire, et bien des gens l'ont ressenti pour qui un paysage est étrangement familier, qu'ils n'avaient jamais traversé, par qui des paroles sont reconnues qu'ils n'avaient jamais entendues. On a tenté de l'expliquer par « une reconnaissance véritable qui ne parvient pas à découvrir le souvenir semblable à l'événement présent » ou par un trouble de la perception. Cette dernière hypothèse a été précisée par Bergson d'une manière assez satisfaisante. Selon lui, « le souvenir serait sous-jacent à la perception présente; il est cette perception même ; tout le temps qu'elle dure comme telle, il n'y a pas de souvenir. Le présent se dédouble à tout instant, dans son jaillissement même, en deux jets symétriques, dont l'un retombe vers

le passé, tandis que l'autre s'élance vers l'avenir » (1). Un très léger trouble de l'attention suffit pour prendre conscience de ce dédoublement. Le présent apparaît alors à la fois comme perception et comme souvenir.

Le fait que des écrivains comme A. Daudet (2) ou Dickens (3) aient noté chez eux la présence de ce phénomène me semble particulièrement intéressant, car on pourrait étendre cette notion du domaine spéculatif à celui de la création et éclaircir peut-être ainsi le problème de l'inspiration. Assez prosaïquement, la Muse de Musset, le démon de Kipling, par là, se ramèneraient à ce dédoublement, mais inconscient, de la perception et du souvenir. Je sens bien tout ce que cette hypothèse a de problématique. Elle me paraît cependant mériter d'être proposée.

L'hypermnésie, ou exaltation de la mémoire, est rare, dit Delacroix. Totale, elle n'est que l'exagération d'un phénomène physiologique et son rôle dans l'invention est alors simplement un peu plus grand que celui que j'ai envisagé dans la Première Partie. Partielle, elle porte sur certaines catégories de souvenirs (81 B) d'une façon élective, et « ceux qu'on a appelés des grands calculateurs, les Inaudi et les Diamandi », ou même ce Rückle, l'extraordinaire mathématicien de Cassel, qui pouvait apprendre cent chiffres en un peu plus de quatre minutes, se rapprochent moins du créateur que du débile qui connaît par cœur tout l'état-civil de son village.

Il n'est pas indispensable à la création d'être un « infolio » d'humanité, ainsi que disait W. James de Leibnitz. Il y suffit d'une mémoire ordinaire pour peu qu'on

(1) 34. B.

(2) *Notes sur la vie*, 19.

(3) *David Copperfield*, II, 133.

sache l'aider. Delacroix rapporte que « pour noter instantanément sur le terrain les grands effets de lumière et les valeurs relatives des tons, Corot avait imaginé tout un système de signes : un cercle pour la pleine lumière; un carré pour les grandes ombres; des chiffres de 1 à 5 pour les valeurs intermédiaires. » Les carnets de notes ou de croquis sont une forme de la mémoire dont les inventeurs peuvent difficilement se passer.

*
* *

Le rêve.

Le souvenir implique le passage au conscient des sensations, images ou idées amassées dans l'inconscient. Celui-ci est composé, autant qu'on puisse en juger, de même manière chez l'homme malade que chez l'homme sain. Dans son ensemble, le phénomène reste le même. Mais c'est parler avec beaucoup d'assurance d'un sujet sur lequel manque toute précision et dont l'existence ne tient qu'à des hypothèses seulement plausibles. Ce serait écrire sur de l'eau que d'affirmer en pareille matière. J'entends qu'on peut douter, non de l'inconscient en lui-même, mais des éléments qui le constituent et qui semblent véritablement innombrables, et des mécanismes par lesquels il se manifeste en dehors de la volonté : rêve et hallucinations.

Au point de vue de la création, le rêve, par son inconsistency, son illogisme à peu près constant et son oubli précoce, n'offre que peu d'intérêt. Au contraire, la rêverie est souvent productive. Une enquête entreprise par Smith (1) a montré que sur 147 personnes, 5 seulement ont affirmé ne pas la connaître : c'est donc un fait très général. « Sa condition essentielle, écrit Delacroix (34 C),

(1) In Delacroix, 34. C.

c'est la distraction du monde réel et la complaisance à un intérêt subjectif : donc la fatigue de l'attention, l'ennui, etc., lorsqu'il y a en même temps repliement sur soi, égotisme, attention dirigée sur la vie affective, besoin d'émotion qui ne trouve pas satisfaction dans la vie quotidienne. » La statistique de Smith prouve que cette fatigue de l'attention et cet égotisme se rencontrent fréquemment dans l'état de santé. A plus forte raison les constatera-t-on dans les névropathies — ils semblent constituer le fond de la Psychasthénie constitutionnelle — et même dans des maladies organiques très ordinaires. Normalement, la rêverie a tendance à rester spéculative, et si, parfois, les hommes s'y adonnent, il est rare qu'ils la laissent durer. Son manque de développement entraîne alors sa stérilité. Trop longue ou trop couramment cultivée, elle n'aura pas la force de passer à l'action; ce qui arrive chez le psychasthénique. Il faut constater aussi qu'il est difficile de distinguer la rêverie de la réflexion, celle-là se muant en celle-ci par le simple jeu d'un affaiblissement de l'imagination et d'une augmentation de la volonté. Il me paraît qu'ainsi, la rêverie ne peut aboutir à l'invention que par l'intermédiaire de la réflexion. Que Beethoven (85) tout en donnant une leçon à son élève Ries, compose une marche pour le comte de Browne, cela s'explique par un stade de rêverie, provoqué par le manque d'intérêt d'une besogne mécanique, suivi d'une phase de réflexion, indispensable à la construction de l'œuvre. De telle sorte qu'il pourra y avoir de grandes chances de création, si chez un individu déjà différencié survient une maladie qui multiplie les rêveries. La tuberculose (57, 74) remplit assez bien ce rôle. D'autres aussi sans doute, affections mentales ou organiques, laissant à la raison sa force de contrôle.

Quant aux hallucinations, Chabaneix (28) distingue celles qui sont dues à l'aliénation mentale de celles dues

au subconscient, ce que tendrait à prouver une récente communication de M. Simon à la Société Médico-Psychologique (1). L'influence de l'hallucination sur le créateur est variable. Pascal en verra sa vie modifiée. Nerval s'en servira comme matériel, et de même Maupassant et Rollinat. Le Tasse n'en modifiera en rien sa production. On ne peut donc pas conclure de façon absolue sur ce sujet.

« Tout le monde sait, disait Chaucer, que les rêves sont engendrés par les mauvaises sécrétions du corps et la superfluité de la bile. » C'est sans doute aller trop loin. On s'accorde cependant à penser que rêves et hallucinations traduisent chez l'homme l'effort de libération que tentent les instincts et tendances parmi lesquels la « libido » de Freud garde la meilleure place. On est d'accord aussi pour admettre que cette libération se fait d'autant mieux que l'organisme est moins capable d'action, c'est-à-dire qu'il est plus ou moins déprimé. On peut donc affirmer que c'est dans l'état de dépression que l'esprit est le plus apte à laisser parler l'inconscient; mais dépression légère ou, si elle est intense, peu prolongée, car l'homme ne produit généralement pas pendant cette période : ainsi les cyclothymiques, Hugo Wolf (53), de Nerval (29) se tairont pendant les phases dépressives de leur mal.

Au bas de l'échelle morbide, à la frontière du normal, s'étend une zone qui ne dépend nettement ni de l'une, ni de l'autre, et où vivent des individus mille fois étiquetés et pourtant inclassables. C'est là qu'on rencontre les « dégénérés supérieurs », les « déséquilibrés », les « désharmoniques » comme les appelle Régis (88 D), et aussi les petits névropathes, neurasthéniques, anxieux, constitutionnellement psychasthéniques qu'Hesnard (54 C) signale. Ce sont tous des sujets de même ordre, semblables à ceux

(1) Séance du 28 juin 1937.

pour qui Plazy (82) a décrit une « parapsychose poétique », des hypertrophies sensitifs et sexuels, des abouliques, des égotistes, des rêveurs surtout, ne différant du commun que par le plus grand développement de ces éléments normaux en eux-mêmes, et singulièrement par la constance de leurs manifestations. Les diathèses organiques, la cancéreuse et la tuberculeuse en particulier, donnent les mêmes caractères mentaux. Quoi d'étonnant alors à ce qu'on trouve des artistes et des poètes dans ces catégories pathologiques ? Quoi d'étonnant aussi à ce qu'à l'origine d'une création, on puisse souvent déceler chez l'individu sain une dépression plus ou moins forte ? En somme la libération des tendances que signent les rêves et hallucinations est un phénomène physiologique. Dans l'état de maladie — diathèses mentale ou organique entre autres — rêves et hallucinations augmentent de fréquence soit par accroissement de force des tendances, soit par destruction totale de la volonté. Quant au rôle qu'ils jouent dans la création, quant à l'influence qu'ils ont sur le créateur, le simple résultat qu'on a vu que Smith donnait de son enquête, montre assez que des facteurs aussi communs ne sauraient avoir d'importance capitale. Ils peuvent pourtant être suffisamment brillants pour former la matière de contes étrangement colorés, tels quelques-uns de ceux de Maupassant (64), de G. de Nerval (29), d'Edgar Poë (36) et ils prennent alors l'allure de récits de voyages en des contrées tellement imaginaires qu'on dirait des ombres de Meïpe.

*
* *

La maladie.

Parmi les rencontres qu'au cours de sa vie l'homme peut faire, il en est deux qu'il évite rarement : celle de la maladie et celle des malades.

Parfois, c'est dès son tout jeune âge qu'il sera touché par une affection qui, soit par sa gravité réelle, soit par la peur qu'en prennent les parents, entraînera pour l'enfant une éducation à domicile. L'absence du contact avec l'école, ou plus tard avec la caserne, s'en suivra et généralement orientera l'esprit vers une vie affective plus poussée, d'autant mieux que l'atmosphère familiale sera plus attentionnée, plus prévenante plus chaude. Là, les complexes freudiens trouvent les meilleures possibilités de développement. Là aussi le reploiement sur soi, l'égoïsme, la solitude arrivent à leur maximum. Et l'on voit naître et grandir ces sensibilités hypertrophiées d'un Flaubert (21) atteint tout jeune de crises d'épilepsie, d'un Liszt (86) de qui l'enfance fut chétive et remplie d'épisodes maladifs, ou d'un Proust (75) qui n'avait que neuf ans lors de sa première crise d'asthme.

Parfois, la maladie vient plus tard, et il arrive alors qu'elle puisse déclencher la création. Mais c'est le plus souvent une création de genre inférieur, c'est-à-dire limitée en valeur ou en durée. Régis (88 C) signale que la poésie naît fréquemment dans les asiles d'aliénés, en particulier « dans l'excitation maniaque, vésanique ou toxique, l'hystérie délirante, la paralysie générale au début. » Tous les sujets, toutes les formes peuvent s'observer, mais il s'agit surtout de l'asile lui-même et des événements qui s'y déroulent, à quoi se mêlent quelques protestations. Cela n'a d'ailleurs qu'un temps, et l'évolution de la maladie arrête la production dont elle avait provoqué l'apparition. Boulenger (19) cite, de même, le cas d'un dément précoce qui devint un jour capable d'écrire des vers tels que ceux-ci, dont la musique rappelle un peu Verlaine :

« ...Dans la salle où je me trouve,
« Je respire péniblement
« et lentement. Inoffensive,
« une mouche qui s'échappe,
« à l'extérieur, par la fenêtre... »

Puis le mal augmenta et le poète disparut. Un simple accident suffit quelquefois à faire naître un inventeur. Témoin ce jeune homme, de qui Schachter (93 A) rapporte l'observation, et qui, ayant fait une chute sur la tête, vit apparaître, quatre ans après, une hémiplégie flasque gauche qu'on attribua à tort à une tumeur cérébrale. Il fut opéré et on ne trouva rien qu'un petit foyer hémorragique sous-dural. L'hémiplégie persista, et le sujet, très frappé, décida de pratiquer la méthode de Coué pour se persuader qu'il n'avait rien de commun avec les autres malades du système nerveux. Il fut alors pris « à l'improviste » du désir d'écrire. Bien qu'avant son accident, son niveau intellectuel eût été très moyen, il réussit à produire aisément des poésies et même un roman de trois cents pages intitulé *Nous ne sommes pas des dieux*, où il raconte sa vie depuis le début de son hémiplégie. On ne peut nier que c'est là un exemple démonstratif d'invention provoquée.

Plus souvent, c'est déjà un créateur qui rencontre la maladie. Que celle-ci soit aiguë, elle n'a d'autre influence que d'enseigner à l'homme la souffrance physique; elle ne retentit pas sur l'œuvre. Qu'elle soit lente ou chronique, elle marquera au contraire la production, la modifiant souvent profondément, suivant le mode qui lui est propre. C'est ainsi que Bellière (10) signale que la paralysie générale laisse le style intact jusqu'au bout, rendant démentes les idées : « Les pensées s'en vont avant le métier », dit-il.

Duga (38), Hubert (57) et Morelet (74) montrent que la tuberculose exagère la tristesse, la douceur, la tendresse et la soif d'amour du sujet qu'elle touche, ne lui permettant l'euphorie que peu de temps avant sa mort; et ces

variations se lisent chez les créateurs qu'ils citent : Maurice de Guérin, Watteau, Amiel, Mozart, Marie Baskirtscheff, Samain. Et je pense aussi à la charmante Katherine Mansfield qui vint, en France, mourir sur la côte d'Azur, si tendrement. La grande famille des tuberculeux est riche de ces poètes délicats : le plus grand n'a-t-il pas été Molière ?

En face du cancer, la position de l'homme est moins nette, du moins est-elle plus difficile à systématiser à cause de l'absence d'observations. Comment rapprocher un Rollinat (44) rongé par une tumeur carcinomateuse de l'intestin, toujours hanté par l'idée de la mort et par deux fois cherchant à se la donner, d'un Huysmans (41 B), calme humoriste, qui « plaisantait librement de ce ton bougonnant qui était comme sa seconde nature », alors qu'il se savait condamné par un néoplasme du plancher de la bouche ? On admet généralement que la mélancolie est la caractéristique du psychisme du cancéreux. On peut supposer que si ce cancéreux crée, elle se fera jour dans ses œuvres, mais si cela se vérifie chez Rollinat, on le voit mal chez Huysmans, et il est ardu de conclure.

Il faudrait ainsi passer en revue toute la pathologie, car elle est en entier représentée chez le créateur comme chez l'homme le plus commun. On a parlé de déséquilibres endocriniens (7), on a parlé de spasmes viscéraux et de diathèse spasmophilique (80). Rien ne s'y oppose, rien non plus ne le confirme. L'accumulation des documents pourra seule permettre de juger de ces hypothèses.

Parmi d'autres, deux cas encore me paraissent intéressants. L'un se rapproche de l'observation de Schachter, citée plus haut ; c'est celui de Pasteur de qui l'hémiplégie apparaît consécutive à un épanchement cérébral, en coïncidence avec « une amplification notable du génie créa-

teur » (33 A). L'autre se rapporte au musicien H. Duparc (72) chez qui la maladie arrête définitivement la création.

Ainsi la maladie a-t-elle d'abord une action directe sur la production. Elle peut aussi en avoir une sur le créateur sans nettement toucher son œuvre. Baudelaire (94) passa sa vie à étudier sur lui les moindres symptômes de maladies imaginaires. Stendhal (45) s'empoisonna l'existence à noter au jour le jour les plus infimes variations de sa santé. Mais si la poésie de Baudelaire traduit peut-être en partie sa morbidité, on peut chercher en vain dans les romans de Stendhal la trace de ses inquiétudes quotidiennes. Qui pourrait trouver, dans l'œuvre spirituelle d'Alphonse Daudet, le passage des douleurs fulgurantes du tabès dont il était atteint ? (1)

*
* *

Les malades.

Enfin, la maladie peut avoir une dernière influence, indirecte celle-là, par le spectacle que donnent ses manifestations chez un être aux autres êtres qui les contemplent. C'est ce que j'appelle la rencontre avec les malades. L'homme malade donne à l'observateur des enseignements qu'il aurait tort de mépriser. Il met bas le masque, se simplifie étrangement, avoue ses désirs, étale ses vices. Il laisse éclater son égotisme énorme. Splendide leçon de psychologie ! Bien des écrivains y ont été sensibles : Baudelaire (27), Balzac (26 B) toujours à la recherche de documents humains, Flaubert (41 A) qui « tenait la plume

(1) Douleurs qu'il sut si finement analyser dans *La Douleur* (Fasquelle, Paris 1931).

comme d'autres le scalpel » (1), et, plus près de nous, François Mauriac, Paul Valéry et tant d'autres. Mais ceux qui peuvent, ceux qui doivent subir au maximum l'action de l'homme malade, sont ceux qui, chaque jour, le côtoient, se penchent sur lui, guettant ses moindres variations physiques ou psychiques, prêts à redresser comme à prévenir, à guérir comme à consoler, ceux qui sont des médecins par goût ou par besoin, par amour ou par profession. De ceux-là qui sont en contact intime et continu avec la pathologie, quelques-uns ont cherché dans l'art un dérivatif à leurs besoins trop réalistes. D'autres ont trouvé dans la peinture de la souffrance, par la connaissance plus complète qu'ils en avaient, l'occasion de créer des chefs-d'œuvre, d'autres enfin, instruits par leur expérience appliquée, ont pu devenir des moralistes souriants ou des philosophes indulgents. L'art, et singulièrement l'art littéraire est amplement fourni de titres médicaux (58). De Rabelais, qui écrivait pour distraire ses patients, à Georges Duhamel, la liste est longue et particulièrement riche en notre siècle avec les Bedel, Jules Romains, L. Daudet, Somerset Maugham... Sans doute, peu d'entre eux exercèrent-ils la médecine un long temps et la plupart s'orientèrent-ils précocement vers les lettres, mais ils restèrent marqués par leur court passage à l'état d'aesculapes. Il était nécessaire d'être médecin pour écrire *Civilisation* ou *Servitude humaine*.

Ainsi le pouvoir de la maladie s'étend à l'homme sain en une action paradoxale. C'est souligner en même temps son relativisme, puisque c'est en faire un facteur fréquent, quoique généralement secondaire, de la création. Si ce rôle de matériel est assez considérable, il reste que l'influence de la maladie sur l'artiste qu'elle touche se fait surtout sentir dans le domaine affectif.

(1) Sainte-Beuve.

L'artiste est, en effet, on le sait, un sensitif avant tout, à tel point qu'on le rapproche de la femme. Langeard (65) parle longuement de cette intersexualité de l'artiste, « androgyne spirituel » qui « allie à l'esprit déductif et critique du cerveau mâle, l'intuition, l'émotivité, l'imagination de l'âme féminine ». Cette combinaison existe d'ailleurs chez tout homme, mais chez l'artiste elle tend à devenir parfaite.

Aussi est-il normal de penser que l'action de la maladie sera plus puissante sur lui que sur l'homme moyen et qu'il réagira à la moindre excitation pathologique. Mais cette excitation n'est pas nécessaire à sa création, et c'est une erreur d'écrire qu'« il ne semble pas possible d'être artiste sans être malade » (1). Peut-on dire que la goutte de Rubens (8) ait eu d'autre influence que de l'obliger au repos ?

II. — CONSTRUCTION ET REALISATION DE L'ŒUVRE

A) L'acquisition des techniques

« E. Delacroix me disait un jour : « L'art » est une chose si idéale et si fugitive que » les outils ne sont jamais assez propres, » ni les moyens assez expéditifs. » Il en est de même de la littérature... »

BAUDELAIRE.

Le rôle de la maladie dans l'acquisition des techniques est restreint. Un homme malade est peu capable de l'attention nécessaire à s'instruire. Cependant, on a vu qu'un créateur peut être obligé, par la faute d'une affection quelconque, de changer l'orientation de son activité. Ainsi

(1) Nietzsche. *La volonté de Puissance*, II. 135.

Lamarck, devenant aveugle, abandonne ses occupations d'observation biologique pour bâtir ses théories transformistes. De toute nécessité, il eut, à ce moment, à apprendre une nouvelle technique. Mais le cas est rare.

Plus souvent, on pose l'étiquette de morbide sur le sujet qui, pour s'exprimer au mieux, s'essaie dans des sens divers et l'on appelle déséquilibré cet homme qui tend, au contraire, à réaliser le maximum d'équilibre. Le grand Léonard, qui avait la faveur des princes, en était craint parfois aussi, de même qu'il effrayait le peuple. On comprenait mal que ce peintre solitaire pût fabriquer des ailes d'oiseau ou disséquer des cadavres. Les gens en avaient peur et le traitent volontiers de fou.

Il est rare, d'ailleurs, qu'un créateur se contente d'une seule technique, et singulièrement dans les arts. L'exemple du violon d'Ingres est généralement mal compris, puisqu'on pense qu'il ne s'agissait que d'une distraction. En fait, c'est plus souvent l'impuissance, avouée ou non, à exprimer totalement ce qu'il ressent qui pousse l'inventeur à tâter d'autres procédés. J'ai cité les poèmes de Turner et les sonnets de Degas — que Valéry (102 B) juge excellents —, les sentences de Rodin et les dessins de Hugo. On pourrait aisément allonger cette liste. Ainsi, Duparc (72), musicien, se doublait d'un poète et peignait aussi à l'occasion. Kipling a lui-même illustré ses *Histoires comme ça*. Tchaïkovski (22) écrivait des vers. Verlaine (30) eut, très jeune, un beau talent de dessinateur dont l'évolution fut parallèle à sa valeur poétique. Claude Bernard fut vaudevilliste avant de devenir médecin, et Pasteur était portraitiste à ses heures (58).

Une technique unique limite totalement l'esprit, et il est naturel que le créateur cherche à s'assimiler d'autres méthodes, elles-mêmes limitées, mais de manière différente, décalées en quelque sorte, afin que l'espace semble

plus vaste où l'invention puisse se développer. Rodin trouve la glaise trop rigide pour saisir le geste passager d'un modèle : un grand trait de pinceau, un à-plat monochrome lui permettent de fixer le fugitif. Turner, énervé de la lenteur de la pâte, tente l'aquarelle où l'eau coule, rapide, sous le pinceau de martre.

Curiosité, amusement, mais aussi besoin d'épuiser une idée en multipliant la sensation qu'elle peut provoquer, nécessité de la fixer sous toutes les formes qu'elle peut présenter, tels sont les motifs pour lesquels les hommes s'essaient à des techniques diverses. On voit mal ce que cette recherche idéale, qui est une tendance normale à l'esprit évolué, pourrait devoir à la maladie.

B) Le matériel

« Mes romans sont presque des pages autobiographiques dans lesquelles j'ai infusé la torture intime de mon esprit, les oscillations douloureuses de mon âme, le terrible tourment de mon intelligence et de mon cœur stupéfait devant les mystères, les phénomènes les plus troubles et les plus ardents du plaisir, de l'amour, de la volupté et de la mort. »

G. D'ANNUNZIO.

En dehors d'une altération des organes des sens ou d'un trouble de la mémoire, d'autres actions pathologiques peuvent agir sur le matériel dont use le créateur. La maladie, en effet, fournit à l'homme, d'abord par les visions qu'elle fait naître, ensuite par la souffrance qu'elle peut provoquer, des éléments qu'il utilise fréquemment.

*
* *

Les hallucinations.

Quoique le mécanisme des hallucinations reste obscur

et qu'on tende à en faire un phénomène normal (1), l'exagération de leur manifestation est considérée, le plus souvent et à juste titre, comme un signe de morbidité. On la rencontre dans un très grand nombre de syndrômes aigus, constamment ou accessoirement, et dans les maladies chroniques, surtout mentales. Elle traduirait une excitation des centres sensoriels corticaux, excitation d'origine vraisemblablement toxique, et pourrait être comprise comme un stade élémentaire du délire.

La fréquence des hallucinations devrait faire supposer leur utilisation courante par l'inventeur. En fait, on est obligé de constater qu'il n'en est rien. Si l'on met à part les hallucinations dues aux toxicomanies, généralement par l'alcool ou l'opium, les biographies véridiques et les études scientifiques sur les créateurs ne signalent que rarement celles qui sont de cause organique. Encore, lorsqu'elles existent, n'ont-elles pas eu toujours d'influence sur l'œuvre créée, comme le montre l'exemple de Tchaïkovsky (22) qui en souffrit, depuis son enfance jusqu'à l'âge mûr, provoquées, semble-t-il, par l'audition de la musique, ou celui de Nietzsche chez qui, d'après Brusq (24) il ne s'agissait que de « pseudo-hallucinations ». Les hallucinations auditives que subit Van Gogh (2) ne paraissent pas avoir eu d'autre résultat que celui d'amener ce peintre à se couper une oreille.

Parfois, l'hallucination paraît sous la plume de l'écrivain. Elle se fait jour progressivement dans les écrits de Maupassant (64) jusqu'à éclater dans ses dernières nouvelles : *Le Horla* et *Qui sait ?*, bien qu'on puisse se demander jusqu'à quel point les excitants artificiels n'en sont

(1) Voir la communication de Simon citée plus haut.

(2) Cf. « *La vie passionnée de Van Gogh* », par Irving Stone (Paris, Flammarion 1938).

pas la cause. De même, *Aurelia* est parsemé des hallucinations visuelles de Gérard de Nerval (29). Les titres mêmes de Rollinat (44) : *Les Spectres*, *Les Ténèbres* et surtout *Les Apparitions* traduisent ce que ce poète, hanté par l'idée de la mort, a pu devoir aux illusions visuelles, auditives, olfactives qui l'assiégeaient. Ce sont des hallucinations aussi variées qui poursuivent Le Tasse (88 B) avec une telle intensité que son inquiétude nous paraît dans des lettres à son ami Maurice Cataneo, au professeur Mercuriale et même dans quelques-unes de ses œuvres, comme *Le Messager*.

Que si l'on fait le compte, pourtant, des cas où les troubles de la perception — et de l'idéation, car les auteurs emploient volontiers le terme d'hallucination en étendant son sens jusqu'à signifier délire — ont pu fournir la matière d'une création, même en leur ajoutant quelques-uns dont l'origine est nettement toxique, tels ceux d'Hoffmann ou de Poë, leur liste paraît étrangement courte. On s'étonnerait même qu'elle soit si courte au regard des riches possibilités que le sujet semblait promettre, si l'on ne pensait justement que l'illusion du réel que peut donner l'hallucination ne peut exister que par l'absence de toute critique, absence qui entraîne, on l'a vu, l'incapacité à produire. L'invention, dans ces conditions, devient, de façon naturelle, le fait exceptionnel qu'on observe.

Quant au rôle de la souffrance, il a été fréquemment signalé. Il y a bien longtemps qu'on sait ce que l'homme doit à cette éducatrice sévère. Elle met de l'unité, par force, dans les préoccupations de l'esprit, elle l'oblige à réagir et à lutter. Dyspeptique toute sa vie, en proie sur le tard aux douleurs d'un zona ophtalmique, puis d'un anthrax, enfin de cet epithelioma du plancher de la bouche qui devait l'emporter, Huysmans (41 B) se réfugie dans sa foi et reste calme et souriant, parlant même des « splendeurs très réelles de la souffrance ».

On pourrait noter aussi les effets esthétiques que les créateurs ont su tirer de la description de l'homme qui souffre. C'est un genre qui fut très cultivé et particulièrement illustré par l'Ecole Réaliste. Il reste un sujet apprécié quoique coloré de nos jours par l'intellectualisme florissant. Les expressions extrêmes frappent l'imagination, et la douleur en est riche qui sut inspirer le *Coureur de Marathon*, les *Esclaves du Louvre*, aussi bien que ces étranges croquis qu'Alfred Le Petit dessinait de crapauds qu'il martyrisait.

C) Les phases de la création

« Le plus intéressant dans la peinture n'est ni le modèle, ni le peintre, mais la trajectoire qui va de l'un à l'autre, c'est-à-dire l'éclair de vision qui s'empare de la réalité et la déforme. »

J. DE LACRETELLE.

1° La préparation générale :

Je n'insisterai pas sur ce paragraphe qui répèterait celui qui traite du rôle de la maladie dans la formation de la personnalité, bien plus encore que ne se répétaient leurs semblables physiologiques. Je le cite seulement pour en rappeler l'importance capitale : inventer n'est pas le fait d'un instant, mais l'aboutissant d'une recherche généralement longue, quoique parfois méconnue. Celui qui a côtoyé beaucoup de gens utilisera les idées qu'il a recueillies, celui qui a voyagé se servira des observations qu'il a faites. Celui qui a souvent rencontré les souffrances en sera de même profondément modifié. Il verra les choses, les individus, les idées sous un angle différent et sans doute plus véridique s'il a su tirer de la maladie ce que l'on doit en retirer, c'est-à-dire une plus parfaite connaissance de soi et des autres. Il semble qu'il puisse se rapprocher plus intimement de l'idéal de l'art dont Berg-

son ⁽¹⁾ dit qu'il « n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnelles et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même.

L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. » Réalité relative cependant, puisqu'on ne peut faire abstraction des modifications que lui impose le tempérament de l'homme qui la sert et qui lui donnera sa note personnelle. « Tout nouveau venu se sent contraint d'essayer de *faire autre chose*, écrit P. Valéry (76), oubliant que s'il est lui-même *quelqu'un*, il fera nécessairement cette *autre chose*. »

2° Naissance de l'idée :

Il existe des souffrances qu'on peut difficilement garder pour soi seul. Bien qu'il s'agisse le plus souvent de douleurs morales, les physiques peuvent parfois, elles aussi, être assez violentes ou assez renouvelées pour exiger que l'esprit tâche à s'en débarrasser. Ainsi André Gide écrit-il *L'Immoraliste*, tout plein des souvenirs de la maladie qu'il abandonne par là, en même temps que son ancienne ligne de conduite, prêt désormais à donner à sa vie une nouvelle direction. Mais les œuvres de ce genre sont peu nombreuses pour ce fait que l'auteur garde toujours une certaine pudeur, au moins dans la forme, et évite de se livrer de façon trop transparente : une fois pour toutes, on a décrété le « moi » haïssable.

Si la matière de la douleur peut fournir le fond de la création, on la trouvera donc rarement apparente comme motif central. Du reste, la souffrance physique qu'a pu subir le créateur ne lui sert généralement pas, soit que trop légère elle lui paraisse insignifiante, soit que son

(1) Bergson. *Le Rire*.

intensité l'empêche d'en faire une observation utilisable : il est difficile pour un homme qui souffre de se regarder souffrir. Aussi l'inventeur préfère-t-il décrire les souffrances de ceux qu'il peut rencontrer, et de qui l'étude l'autorise à garder une certaine indépendance d'allure. De là sont nés quelques-uns de ces tableaux où l'esthète a jeté ceux des éléments cliniques qui étaient passibles d'une interprétation artistique : cette angine de poitrine dont on suit l'évolution dans le *David Golder* d'Irène Nemirovsky, ou cette tuberculose qu'a peinte François Mauriac dans *Le Baiser au Lépreux*.

Plus souvent, la maladie donne au psychisme une orientation telle que les effets qu'en peut tirer l'homme lui paraissent particulièrement dignes d'être transcrits, ou bien ce psychisme colore ses actes et ses idées de façon si sensible, qu'il éprouve le besoin ou d'extérioriser ce qu'il ressent ou de tenter l'abandon d'une tendance trop exclusive.

La tuberculose.

A ce point de vue, les tuberculeux ont bénéficié de nombreux travaux. Morelet (74) et Hubert (57) ont étudié l'influence de la tuberculose sur l'œuvre artiste. Duga (38), à la lueur du psychisme du phtisique moyen, éclaire la création du doux Samain. Chose curieuse, il s'agit là d'une question sur laquelle tout le monde est d'accord.

C'est la tristesse qui domine, et de loin, tous les autres caractères propres à cette maladie que C. Maclair appelait « maladie de l'Infini ». L'euphorie, en effet, ne précède que de peu la mort. Au début du mal, il y a généralement de l'optimisme, mais ne touchant que le sujet lui-même ; pour les autres, le pessimisme est absolu et la critique constante. En même temps, le malade manque de

volonté et de persévérance, l'action lui répugne; il s'irrite pour un rien. Toujours il désire aimer, mais son égoïsme trop grand le ramène vers sa propre image. Il ne peut fixer son affection sur un autre être que sur lui, car c'est à lui-même qu'il s'attache à travers la femme qu'il paraît aimer. C'est toujours lui qu'il recherche, poursuit et analyse. « De toutes les maladies, écrit Morelet, la tuberculose est celle qui entretient le mieux et exalte au plus haut degré possible la contemplation suggestive du moi. » Il suffit, pour s'en persuader, de lire le *Journal* de Marie Baskirtscheff ou celui d'Amiel.

On a souvent signalé l'hyperexcitation génitale des tuberculeux, singulièrement développée chez ceux d'entre eux qui sont soignés en sanatorium. Là s'ébauchent des idylles dont l'effet sur l'évolution de la maladie est généralement détestable. Mais cette excitation génésique manque son but. Le phtisique ne trouve pas dans l'accomplissement de l'acte sexuel la satisfaction qu'il en attend, car il ne se donne pas. Il se réfugie alors, s'il est artiste, dans l'amour d'une « beauté pure et spirituelle, dégagée de la gangue charnelle, beauté idéalisée aux formes nébuleuses et supraterrrestres » (1), et se bâtit un monde délicat, loin des joies trop fortes et des plaisirs bruyants et vulgaires qui le font souffrir. Ainsi réfugié en une solitude qui lui épargne l'apport de douleurs supplémentaires, il se contemple, s'écoute et multiplie sa mélancolie résignée par son horreur de l'effort.

Parfois cependant, il se secoue, sous l'influence d'un nouvel amour, d'un chagrin, ou même plus simplement d'une impression fugitive que lui procurent un paysage désolé, un clair de lune, un visage entrevu. Souvent, c'est la pensée de la mort qui l'assaille et qui fait naître en lui

(1) Duga (38).

des variations tristes comme ces *Notes de Tristan Noël* que Jules Tellier écrivait à vingt ans, ou comme ce vers parmi tant d'autres, de Samain :

« Je suis trop las d'hier pour commencer demain. »

Mais jamais le tuberculeux ne précise sa pensée. Son travail intellectuel reste incomplet. Il aime le vague, le flou, le rêve, de sorte qu'on ne le rencontre pas aux premières places dans les sciences et qu'il se borne au domaine artistique où il brille, en revanche, lorsqu'il est poète, peintre ou musicien, de l'éclat silencieux qui lui est propre. Encore ne produit-il alors que par périodes acharnées, mais isolées dans un océan inactif. De même, des bouffées d'espoir lui font rêver parfois de grands projets qui contrastent avec son aboulie coutumière.

Plus tard, son indifférence devient totale à tout ce qui n'est pas lui-même. Les sujets traités deviennent de plus en plus tristes. Quelquefois, le mysticisme, presque constamment présent, croît alors brutalement ou se précise, passant d'un panthéisme vague à l'adoration nominale de Dieu.

Il est exceptionnel que l'artiste produise encore au stade euphorique qui précède théoriquement la mort.

Tous les exemples qu'on peut citer illustrent ce schéma grossier. Quelques-uns sont célèbres : Watteau, Mozart, Chopin, Maurice de Guérin, Samain. D'autres ont été moins étudiés ou sont moins connus : Molière, Jules Tellier, Amiel, Katherine Mansfield. Mais il est impossible de ne pas être frappé par l'étroite parenté qui lie ces talents si divers et que pourraient signer ces trois termes : douleur résignée, amour idéalisé et solitude.

On en est réduit aux hypothèses, ici comme en bien d'autres questions, pour expliquer cette coloration spé-

ciala du psychisme des tuberculeux. En rendre responsable la — ou les — toxine tuberculeuse, est logique mais n'éclaire pas grand chose. Mettre en cause l'état subfébrile est intéressant, car la fièvre légère est certainement un bon excitant intellectuel.

De toute façon, s'il est hors de doute que la tuberculose puisse être un facteur déterminant de la création dans un certain nombre de cas, et que cette création soit alors d'un genre très différencié, il n'en reste pas moins que ces cas sont limités, ainsi que le prouve la troupe innombrable des phtisiques, et que d'autres facteurs doivent entrer en jeu, terrain, éducation, circonstances, dont la conjonction heureuse aboutit seule à l'invention.

La syphilis.

On peut supposer que c'est de la même manière qu'agit la syphilis sur la création. Le mécanisme pourrait cependant être différent et l'irritation méningée pourrait jouer le rôle qu'occupait la fièvre dans la tuberculose.

Il est assez difficile de découvrir les syphilitiques parmi les inventeurs, et ceci est sans doute dû en partie à la prévention dont souffrent les maladies « honteuses ». En dehors du cas, extrêmement douteux, de Jules de Goncourt, que cite Voivenel (105 A), je n'ai pu réunir que cinq observations certaines, celles d'Alphonse Daudet, de Baudelaire (27, 94), de Nietzsche (24), de Stendhal (45) et d'Hugo Wolf (53).

Il faut remarquer, tout de suite, que seul le dernier est mort de paralysie générale, ce diagnostic ayant été abandonné pour Nietzsche au profit de celui de méningite spécifique chronique. Quant à Baudelaire et à Stendhal, leur mort est due à un processus d'artérite compliqué chez l'un

de l'action de l'opium et de l'alcool, chez l'autre d'artériosclérose. Il me semble donc qu'on pourrait, dès l'abord, rayer des notions admises, celle qui fait de la paralysie générale un des facteurs les plus actifs de l'invention, et cela d'autant mieux que dans le cas d'Hugo Wolf, c'est la psychose maniaco-dépressive qui dirige la production, au moins dans son rythme, et non la P.G. Et ce n'est pas non plus dans les psychoses qui apparaissent au cours de la syphilis, depuis la période secondaire jusqu'à la phase terminale cérébrale, qu'il faut chercher des signes qui puissent expliquer la création, l'affaiblissement de l'intelligence existant presque toujours d'un bout à l'autre de cette évolution, comme y insiste Régis (88 D). Quant aux psychoses de la période primaire, elles « sont dues plutôt à l'influence morale qu'à l'action spécifique de l'infection. »

De même qu'on pouvait placer la tuberculose sous le signe de la tristesse, on peut dire que l'inquiétude est la caractéristique de la syphilis. C'est une inquiétude répétée, attentive, constante du malade pour sa maladie, et qui s'étend rapidement à tout ce qui le touche, de près ou de loin. Pas un instant, quand il en connaît l'existence, le syphilitique ne perd de vue son mal. Il s'observe minutieusement. Il épie les moindres variations de sa santé, prêt à en faire les premiers signes d'une des complications possibles qu'il sait nombreuses et qu'il suppose graves. Scouras (94) montre Baudelaire écrivant à sa mère de longues lettres sur sa vérole, et de même Gauzy (45), Stendhal. A cette inquiétude primitive, on doit rattacher les obsessions fréquemment rencontrées, la tristesse, le manque d'expansion et la solitude. Tout s'enchaîne logiquement, sinon réellement, car de tels rapports sont trop simplifiés et bien d'autres circonstances interviennent qui compliquent ces relations.

Le comportement du syphilitique en face de la femme et de l'amour se relie aussi à ce qui précède. Si la poésie de Baudelaire est d'essence érotique, lui-même est un chaste avant tout, comme le montre son amour idéal pour M^{me} Sabatier, et cela malgré les perversions sexuelles dont on l'accuse. Et de même Nietzsche est un chaste, bien que, peu avant sa mort, il réclame des femmes dans son délire. Pour Stendhal, la femme restera longtemps un être idéal, et toujours lui-même demeurera chaste. Quant à Wolf, il n'a que mépris pour le sexe féminin. Il faut sans doute voir, dans l'inquiétude commune dont ils souffrent, la raison de cette chasteté qu'on rencontre curieusement dans les quatre cas envisagés. A vrai dire, on a fait jouer d'autres facteurs, l'inceste mental de Baudelaire pour sa mère par exemple, ou le besoin de Nietzsche de ce sonfier sur un plan exclusivement intellectuel, qui semblent avoir eu une véritable influence : on arriverait à l'erreur en voulant trop schématiser.

C'est modifiée par les tendances individuelles que l'inquiétude du syphilitique se fait jour dans son œuvre. Baudelaire, inquiet sexuel, s'épanchera dans ses *Fleurs du Mal*, comme Nietzsche, inquiet intellectuel, dans son *Zarathoustra*. En revanche, les romans de Stendhal resteront étrangers à ses préoccupations quotidiennes, sans doute parce que sa vie active le distrayait et que le journal qu'il tenait et les lettres qu'il écrivait à sa sœur Pauline lui étaient des émonctoirs suffisants. De même, le tabès d'Alphonse Daudet n'apparaît que dans les notes intimes qui forment *La Douleur*, à l'exclusion de tout le reste de l'œuvre.

Il faudrait, en somme, revenir à cette « influence morale » dont parlait Régis et qui se borne à dévier le psychisme dans le sens de l'inquiétude et de l'instabilité. Que ces actions pèsent alors sur un compartiment affectif ou

intellectuel, déjà cultivé et préparé, il peut en résulter des idées de caractère obsessionnel d'où naîtra la création. Si Baudelaire avait moins aimé sa mère, si Nietzsche avait eu une enfance moins appliquée et une adolescence moins studieuse, si Stendhal n'avait pas été malade, seul, dès son arrivée à Paris, la syphilis qu'ils contractèrent par la suite n'aurait peut-être joué aucun rôle.

Ainsi, la syphilis et la tuberculose se rapprochent par leur mode d'action sur le psychisme. De là leur rôle comparable dans la création : elles la colorent spécifiquement, ne lui donnent naissance qu'en prêtant à l'idée un tour obsessionnel qui nécessite son expulsion de l'esprit qu'elle accable. L'idée elle-même demeure un phénomène physiologique commandé par la notion de rapport.

L'obsession.

Le point important est donc le passage de l'idée à l'état d'obsession, et si ce passage élargit la question dans le domaine pathologique, il la fait se rapprocher aussi du normal, l'obsession pouvant naître chez l'individu sain sous le simple prétexte d'une préoccupation d'ordre affectif ou intellectuel.

« L'obsession, dit Régis (88 D) est un syndrome morbide caractérisé par l'apparition involontaire et anxieuse dans la conscience de sentiments ou de pensées parasites qui tendent à s'imposer au moi, évoluent à côté de lui, malgré ses efforts pour les repousser et créent ainsi une variété de dissociation psychique dont le dernier terme est le dédoublement conscient de la personnalité. » Le fond de ce phénomène est foncièrement émotif, la base en est soit une crainte, d'où naît l'obsession phobique, soit une idée, ce qui donne l'obsession vraie. Mais toujours l'anxiété demeure le terme premier et capital. Bien sou-

vent, il ne s'agit que d'une exagération de dispositions émotives banales. Parfois c'est chez un individu fatigué, surmené ou préparé par une maladie, qu'une cause accidentelle, un choc émotionnel généralement, mort d'une personne chère, accident, simple rêve même qu'on croit oublié, ou traumatisme sexuel, puberté, maladie vénérienne, fait apparaître une phobie ou une obsession spécifique.

Ainsi se développeront ces phobies de la nuit ou de la mort, cette obsession des choses de la sexualité qu'on a relevées chez les tuberculeux et les syphilitiques, et dont l'affirmation déclenche chez eux la création, en même temps qu'elle leur en fournit le sujet.

L'idée fixe de la mort se rencontre d'ailleurs avec une certaine fréquence chez les poètes. Chez Maupassant (64), elle se développe dans toute sa force à la fin de sa vie sur un organisme longuement préparé par l'abus du travail et de toxiques divers. Chez Rollinat (44) aussi, elle profite du terrain surmené et se trouve encore augmentée par le pessimisme qui était alors de mise dans les milieux artistiques et plus spécialement littéraires (15).

Mais si l'obsession est souvent une cause de création, c'est parce qu'elle s'accompagne, comme le fait remarquer Régis, d'un trouble de la volonté. Que si celle-ci est assez puissante, l'obsession n'a plus d'influence. Brault (21) raconte que Flaubert considérait son épilepsie comme une tare morale, qu'elle le faisait tant souffrir qu'il évitait d'en parler, de se raconter soi-même, et qu'il s'était réfugié dans l'art « comme d'autres font avec l'eau de vie ». Parfois un hasard, une distraction suffit pour débarrasser l'esprit d'une obsession. Ainsi Duparc (72) qui ne pouvait passer en un certain point de la place de la Concorde vit

cette phobie cesser un jour qu'il y passa sans s'en apercevoir, étant absorbé par la composition de son poème symphonique *Lénore*.

De toutes les obsessions, la plus forte, la plus fréquemment observée aussi chez le créateur, comme du reste chez l'homme commun, est sans nul doute celle de la femme. J'ai déjà cité le travail de Voivenel (105 A). C'est une idée de même ordre que Nietzsche (4) défend lorsqu'il écrit : « Les artistes, lorsqu'ils valent quelque chose, sont doués d'un tempérament vigoureux (aussi au point de vue corporel), ils possèdent de la force en excès, ils sont sensuels; sans un certain surchauffement du système sexuel on ne saurait imaginer un Raphaël. » Mais avant de parler de « surchauffement » ou de pathologie, il faut encore savoir jusqu'à quel degré la préoccupation sexuelle peut être permise à l'homme dit normal.

Théoriquement, il n'y a pas d'instinct qui puisse primer le sexuel. L'homme, être de vie, doit avant tout être poussé à perpétuer sa race. Le plaisir surajouté à l'acte d'accouplement, le désir aussi et tous les sentiments secondaires, amitié, amour, orgueil, jalousie, haine, qui gravitent autour de lui ne font que renforcer la puissance de la tendance procréative. Il serait anormal que l'homme ne la ressentît pas et, en fait, il la ressent avec une particulière vigueur au moment de sa puberté. Dès cette époque cependant elle est maintenue, au moins extérieurement, par l'éducation, de sorte qu'elle semblera rester toujours secondaire. C'est là un « refoulement » physiologique, sans conséquences préjudiciables dans la majorité des cas.

Mais que ce refoulement se produise chez un individu plus sensible, ou plus émotif que la moyenne, ce qui correspond au type du tempérament artistique, le résultat

(4) *La Volonté de Puissance*, II, 134.

sera apparemment tout autre. Encore faut-il noter que si l'on fouillait dans la vie intime de tout le monde, comme on le fait dans celle des créateurs, on trouverait ces deux catégories d'êtres assez semblables dans le fond. Au lieu de rester au second plan, qui est celui que lui attribue, un peu hypocritement, une civilisation policée (1), l'instinct sexuel passe au premier et s'y installe soit ouvertement, soit sous une forme plus ou moins voilée, selon que les circonstances lui sont ou non favorables.

Parfois, la vie permet au sens génésique de se développer dans la direction normale. Les exemples en sont célèbres et nombreux, et Hugo en est l'un des plus typiques. Il faudrait citer aussi Rubens (8) de qui les toiles sont pleines des chairs de ses épouses, Isabelle Brandt et surtout Hélène Fourment. Liszt (86) recherchait toujours la compagnie des femmes, parmi lesquelles sa sensibilité trouvait la douceur et le charme nécessaires à sa tranquillité, et sur ce fond sentimental il brodait nombre d'aventures et quelques passions, dont les plus puissantes furent pour M^{me} d'Agoult et la princesse Carolyne. Normaux encore, un Proust (75) avant sa retraite, un Rodin tout au long de son existence, un Balzac (26 B) qui « fut chaste, mais avec accrocs », ou un Beethoven (85) qui s'enflammait si facilement; et sans doute aussi, quoiqu'agités d'un besoin de jouir plus intense, un Gérard de Nerval (29) ou un Maupassant (64). De l'expérience ainsi acquise sont nés les types de la *Comédie Humaine*, l'œuvre entière du maître de Meudon, ou la *Recherche du Temps perdu*.

(1) Ceci est évidemment une proposition trop restrictive, les mœurs variant dans leur liberté avec le milieu, le lieu et l'époque considérés. L'optique des Grecs du v^e siècle avant Jésus-Christ, comparable à celle du Moyen-Age par exemple, n'a rien à voir avec le rigorisme petit-bourgeois qui fleurissait en France au milieu du xix^e siècle. De nos jours semble se produire un retour à la franchise sexuelle. Il y a là un cycle qui suit celui des civilisations. En règle générale, plus les mœurs paraissent sages, plus le refoulement est intense, et c'est logique.

L'idée naît ici grâce à la possession raisonnée d'un matériel singulièrement riche.

Il arrive aussi que l'instinct sexuel manque son but naturel, lorsqu'il croît trop puissamment chez des individus dépourvus de sens moral, ou affectant un non-conformisme absolu en relation avec leur situation exceptionnelle ou avec les opinions de leur temps. Le sceptique Voltaire fut ainsi l'amant passionné de sa nièce, M^{me} Denis, comme le prouvent les lettres, récemment découvertes (1), qu'il lui écrivait. Le grand seigneur qu'était Byron (2) n'a même pas tenté de cacher la nature des rapports qu'il avait avec sa sœur. Il est peu probable que l'art ait tiré quelque profit de ces actes qui relèvent plus d'un trouble du sens moral qu'ils ne méritent l'appellation de perversion sexuelle. Souvent, d'ailleurs, l'inceste reste mental, et c'est la méthode de Freud qui permet, seule, d'en soupçonner l'existence. L'influence alors en est grande sur l'œuvre. Baudelaire (27) sera poursuivi par l'amour qu'il portait à sa mère, comme Chateaubriand (31) par celui dont il entourait sa sœur.

C'est, en effet, un excellent facteur de création que cet amour qui ne peut aboutir à la possession parce qu'il est freiné par l'instinct social. On doit en rapprocher celui qui ne trouve pas dans la réalité l'image idéale que s'en est fait l'esprit. L'art est riche de ces « idéalistes passionnés » (1) comme Flaubert (21), qui écrivait à George Sand : « Je maintiens que le cynisme confine à la chasteté », comme Schumann (25) pour qui toute idée de sensualité était une « profanation », ou comme Liszt qui, malgré ses petites trahisons, restait un idéaliste conscient. Et il faudrait revenir sur tous ces doux tuberculeux et ces syphi-

(1) *La Nouvelle Revue Française*, juin 1938.

(2) A. Maurois. *Byron*.

(1) Dide.

litiques inquiets de qui j'ai rappelé plus haut le platonisme sentimental. Le besoin de dépenser leur trop-plein affectif presse ces hommes à créer et à trouver ainsi dans l'invention artistique un moyen de traduire leur insatiable désir d'aimer, d'essayer de s'en débarrasser ou tout au moins de s'en distraire.

Si cet amour d'objet trop idéal n'est pas encore nettement pathologique, on arrive, par l'intermédiaire d'un Wolf (53) qui n'a pour la femme que mépris, aux véritables perversions sexuelles. Je passe sur celles qu'illustra Rousseau en les étalant dans ses *Confessions* avec complaisance; elles ne sont qu'un des troubles monstrueux qui caractérisaient sa psychose et leur action propre sur sa création peut être considérée comme insignifiante. Je me borne à citer celles dont on a accusé Baudelaire (27) d'être le jouet, parce que nous n'avons pas plus de preuves de leur existence que de celle de l'impuissance que l'on a, d'autre part, voulu lui attribuer.

L'inversion sexuelle, en revanche, est digne de plus d'intérêt. En d'autres temps elle était acte naturellement admis, ainsi qu'en témoignent les pièces d'Aristophane, ce qui ne veut pas dire qu'on la tenait en très haute estime. A. Gide (1) a, naguère, tenté d'en écrire une défense, mais c'est plaisanterie que de vouloir faire entrer la pédérastie dans le code de l'honnête homme, et l'on peut douter qu'un éloge, j'entends sincère, puisse jamais en être proposé. L'homosexualité n'est d'ailleurs pas fréquente chez l'artiste. Du moins n'est-elle pas souvent contrôlable, car se baser pour l'affirmer sur des caractères intersexuels me paraît sujet à trop d'interprétation personnelle pour avoir une valeur réelle. On peut ainsi trouver sans doute que Michel-Ange avait un côté féminin marqué (65), le récit

(1) A. Gide. *Corydon*.

de sa vie (50) ne le confirme pas. Quelle influence, du reste, peut avoir l'inversion sexuelle sur la création ? Tchaïkovsky (22) était mélancolique et instable et déjà sujet au découragement et à l'obsession de la mort avant de rencontrer le jeune poète Apoustine. Rimbaud était un travailleur ardent avant sa rencontre avec Verlaine et la fin de sa liaison est pour lui une libération qui lui permet de commencer une vie nouvelle et curieusement active. Quant à Verlaine (30), il ne produira rien durant le temps de cette liaison. Il semble donc que si l'inversion a une action, celle-ci est de tendance plutôt inhibitive. Et si l'on veut faire le compte de ce qu'on doit à cette perversion sexuelle, il faut se borner à la considérer comme objet d'étude psychologique : Stephan Zweig y a trouvé la matière d'un puissant récit (1). Mais ce n'est rien de plus qu'un sujet entre les autres sujets possibles.

Si l'on jette un coup d'œil sur cette trop rapide esquisse des modifications de l'instinct sexuel, on constate :

— Que l'exagération de cet instinct dans le sens normal est le plus souvent le fait de tempéraments particulièrement vigoureux : Hugo, Liszt, Balzac, Rubens et même Beethoven et Maupassant, de qui la maladie n'a que lentement altéré la constitution athlétique;

— Que l'idéalisation de l'amour se produit presque toujours chez des individus atteints de maladies organiques chroniques, tuberculose et syphilis, ou de maladies du système nerveux, telle l'épilepsie de Flaubert et la cyclothymie de Schumann;

— Que les perversions sexuelles coïncident avec un défaut profond de volonté, défaut permanent chez un Tchaïkovsky ou un Verlaine, passager, et peut-être en rapport

(1) Stéphan Zweig. *La confusion des sentiments*.

avec une crise prolongée de la puberté, chez un Rimbaud;

— Que l'on ne signale pas d'absence de sens génésique chez les créateurs, le cas d'Hugo Wolf ne pouvant en servir d'exemple, car on ignore tout de sa vie sexuelle en dehors du dédain qu'il professait à l'égard des femmes.

En ce qui concerne l'influence de ces manifestations sur la création, si les deux précédentes catégories semblent avoir une action d'inhibition, les deux premières, en revanche, ont un rôle excitant des facultés intellectuelles et affectives, jouant à la fois sur la naissance de l'idée et sur la forme de l'invention.

*
* *

Quelle que soit la cause qui préside à la naissance de l'idée, quelle que soit la matière même, impondérable, de cette idée, les mécanismes qui commandent son apparition dans le conscient, en tant qu'idée, demeurent, comme on l'a vu, assez obscurs. On peut faire appel à la notion des hasards (98), ou admettre qu'on puisse étendre à l'inspiration l'explication que Bergson propose des phénomènes de fausse reconnaissance (1), on reste dans le domaine de l'hypothèse.

L'étude de la création chez les aliénés permettait quelques espoirs. Aussi a-t-elle été entreprise, mais les résultats obtenus jusqu'ici n'ont pas donné ce qu'on en attendait. Ils ont mis en vedette le rôle de l'inconscient qui, même lorsque l'individu a perdu le contrôle de lui-même, peut encore traduire la richesse ancienne de sa personnalité. Ils ont souligné que ce qui fait le manque de viabilité des œuvres de fou est cette absence du sens critique, signalée d'ailleurs par Charles Richet (69). Ils ont surtout

(1) Cf. plus haut. *Formation de la personnalité.*

montré que l'invention du fou n'est que l'un des symptômes de sa maladie (47) dont elle suit l'évolution, commençant et se terminant dans l'espace d'une phase qu'elle permet généralement de caractériser.

La maladie mentale peut avoir dans sa période initiale un rôle déterminant de la création. Ainsi pourra-t-on voir naître des œuvres estimables au début de la démence précoce (19), peut-être de la paralysie générale (88 C). Mais l'œuvre vraie et digne de ce nom ne se rencontre que dans l'excitation maniaque ou vésanique. L'hypomanie, la cyclothymie dans ses phases de manie sont illustrées par des noms que j'ai déjà cités. En fait, elles ne déclenchent l'invention qu'en modifiant le comportement du sujet et elles n'ont par conséquent qu'une action indirecte sur l'apparition de l'idée. Encore la création, dans ces cas, n'est-elle possible que par accès vite terminés : Hécœen (53), qui a étudié le rythme de la production chez Hugo Wolf, montre ce musicien produisant pendant vingt jours, s'arrêtant cinq ans, puis retrouvant son inspiration et composant en trois mois des lieder, un opéra-comique et le début d'un autre, avant de sombrer définitivement dans l'inconscience improductive. Chez Van Gogh (1), il est difficile de discerner, du rôle de l'épilepsie et de celui de l'absinthe, lequel put être le plus important; mais on est obligé de constater que la fin de la vie du peintre est remarquable à la fois par l'aggravation de son mal et l'abolition progressive de sa production.

Là se termine le rôle de la maladie mentale dans l'inspiration, et l'on voit qu'il est assez faible.

Quant à celui de la maladie, prise en général, on pourrait le résumer en disant qu'elle peut modifier de telle

(1) Voir l'ouvrage d'Irving Stone, signalé plus haut.

façon la physionomie intellectuelle, et surtout affective de l'homme, qu'elle permet par là la naissance d'idées créatrices qui n'auraient jamais vu le jour sans cette circonstance. On est amené de la sorte à considérer encore une fois la maladie comme une simple rencontre parmi toutes celles qui agissent sur un esprit conscient ou non de leur influence.

3° *Le stade de la préparation spéciale :*

On sait que ce stade, qui est celui du développement de l'idée, nécessite de la part du créateur l'exercice d'un choix critique entre tous les possibles qui se présentent à son esprit. Si l'idée donne une direction générale, relativement stable, les réflexes cérébraux proposent néanmoins et même chez l'homme parfaitement sain, des incidences souvent extravagantes, qu'il faut savoir éliminer. Ce tri ne peut être l'œuvre d'un cerveau dérégulé, incapable des facultés de raisonnement et de jugement et de l'attention volontaire qu'il exige.

De telles conditions éliminent déjà de la création, du moins scientifique, la foule des malades mentaux, et Geniès (47) souligne fort bien que les inventions d'aliénés sont le plus souvent irréalisables.

Pour l'art, le problème diffère quelque peu. Bien des maladies laissent le fond intellectuel intact, qui touchent profondément l'affectivité de l'individu. Cela suffit à permettre la création, mais comme la fatigue, le dégoût ou l'instabilité des sentiments interviennent, c'est seulement une œuvre de courte haleine qui peut naître : poème rapide, toile vite brossée, conte ou nouvelle, mélodie ou lieder. L'œuvre entier d'un homme peut paraître immense, qui n'a vu le jour que grâce à ces brèves périodes, maintes fois répétées. L'invention puissante où l'idée doit

être suivie et soutenue de bout en bout demande que son auteur soit aussi stable sur le plan affectif que sur le plan intellectuel. On imagine mal un Montaigne, un Schopenhauer, un Balzac, ou un Rodin sans cet équilibre total.

En revanche, ce qui caractérise les œuvres de la maladie, c'est leur décousu et leur inégalité. Le meilleur voisine avec le pire, suivant en cela les variations individuelles de la volonté et du sens critique, et les exemples de Gérard de Nerval (29), de Nietzsche (24), surtout de Verlaine (30), en sont une démonstration éclatante. Assurément, c'est un phénomène naturel que de se sentir plus ou moins apte à créer selon les jours ou les moments, mais l'homme sain est capable d'auto-critique et corrige ou détruit ce qui lui paraît inférieur, alors que le malade le laisse subsister, l'estimant de valeur égale au reste de son œuvre : pour Verlaine, les *Chansons pour elle* valent *Sagesse*.

Inégalité de la création donc. Mais aussi décousu. L'esprit laissé libre saisit la moindre idée qui passe à sa portée, et la développe au mépris de l'unité de l'ensemble. De là viennent ces contes étranges d'un Guy de Maupassant ou d'un Poë, certaines poésies de Rimbaud et les peintures que fit Van Gogh à la fin de sa vie, lors de son séjour à Arles. Schlegel disait que « la maladie renferme une vie plus riche et plus mystérieuse que la santé » (1); et Harvey Allen : « N'étaient les magnifiques excentriques, la société humaine, semblable à une communauté d'insectes, se momifierait en l'inertie routinière des castes » (2). Aussi n'est-il pas question de discuter la valeur de *La Saison en Enfer*, du poème du *Corbeau*, ou de ces toiles

(1) Cité par Desfosses (36).

(2) *Id.*

tourmentées où les verts, les bleus et les jaunes s'inscrivent en une pâte alourdie. L'itérét réside en ce que dans de telles créations, on ne peut déceler une vraie période de préparation spéciale. L'inventeur utilise ses connaissances antérieures en même temps que celles qu'il continue d'acquérir au cours de son travail. Tout ce qui passe près de lui trouve sa place dans l'œuvre commencée qui donne ainsi un assez fidèle reflet de la personnalité.

Mais ces cas sont rares et la carrière du créateur dépourvu de sens critique est généralement brève.

4° *L'exécution :*

La maladie, suivant sa modalité et le terrain sur lequel elle s'exerce, peut arrêter l'exécution de l'œuvre intellectuelle, la freiner, la diriger ou la faciliter.

Le rôle inhibiteur de toute affection aiguë ou de toute crise aiguë d'un état chronique, est assez connu pour qu'on y insiste pas. La fièvre ôte à l'homme tout pouvoir d'activité intellectuelle originale, ne lui laissant même pas toujours la libre disposition de son activité automatique. Et de même, le plus souvent la trop forte douleur annihile toute volonté.

Les états chroniques à leur phase terminale donnent les mêmes résultats. Le tuberculeux juste avant sa mort, le paralytique général dès la période d'état de son mal, sont incapables de produire, celui-ci parce qu'il n'a plus le contrôle de soi, celui-là parce que toute son énergie est employée à nourrir l'optimisme qui le persuade de sa guérison prochaine.

Le même phénomène se produit dans les maladies mentales. La démence précoce en se développant étouffe toute velléité d'invention, comme la psychose circulaire dans sa phase dépressive ou lorsque son stade d'excitation prend la figure d'une manie trop intense.

La maladie peut aussi ralentir l'exécution. Même légère, dit Kraepelin (103), elle fait baisser la courbe du travail intellectuel. Mais il ne faut pas généraliser, puisqu'une excitation méningée, ou une toxémie peut au contraire exciter les fonctions cérébrales. Il ne faut considérer ici que la maladie organique banale ou la « névropathie » légère, faible dépression psychique, vague mélancolie ou tristesse, parfois hypocondriaque, c'est-à-dire un état très voisin du physiologique. Ainsi verra-t-on Rubens cesser presque de peindre lorsque sa goutte le fera trop souffrir, et Molière, en hiver, écrire à peine et mal, épuisé par cette petite fièvre tuberculeuse qui ne le laisse en paix que l'été.

La production suit, d'ailleurs, le rythme des maladies; elle obéit aux variations de l'état de santé de même qu'au cycle normal de l'existence. Jeunesse, puberté, âge mûr, vieillesse marquent chacun d'une note particulière l'œuvre créée. L'approche de la mort, fin naturelle de cette maladie physiologique qu'est la vieillesse, libère le plus souvent l'esprit des cadres trop étroits qu'il s'était donnés ou qu'on lui avait imposés. Quelle sérénité n'éclate-t-elle pas dans *Le Malade imaginaire*, quelle liberté dans l'interprétation n'apparaît-elle pas dans les dernières toiles de Turner, quel détachement aussi et quelle passion, que remarquait André Lhote (1) dans celles de Suzanne Valadon !

Cette courbe, qui s'étend sur toute l'existence d'un individu, la maladie la reproduit au cours de cette même existence, en de nombreux exemplaires, brefs et répétés. Ainsi oscille en fonction d'eux la tension psychologique (60), ou tension de l'esprit dont l'élévation semble nécessaire à la création.

(1) *Nouvelle Revue Française*, Mai 1938.

Chaque maladie impose son rythme propre dont l'individu essaierait en vain de se libérer. Le tuberculeux créera presque toujours des œuvres d'inspiration triste; il passera souvent du panthéisme au mysticisme, et il parlera fréquemment de sa mort prochaine sans cependant la croire possible. Mais toujours il créera par accès, isolés dans une lassitude habituelle. Le dément précoce restera l'inventeur fécond mais météorique, naissant du médiocre, vivant un temps, sombrant dans l'inconscient comme l'éphémère qui tourne un instant le soir autour de la lampe avant que de tomber, impondérable, sur ma feuille de papier blanc. L'existence créatrice du paralytique général est encore plus brève, et il ne prend conscience de lui que pour choir dans l'obscurité intellectuelle. Le cylothymique erre, lui, entre l'excitation, riche d'invention, et la dépression stérile, comme un ludion sautille dans l'eau. Ainsi la maladie dirige-t-elle et facilite-t-elle la création qu'elle n'est toutefois pas toujours capable de provoquer.

Certains esprits, naturellement paresseux ou marqués par une hérédité lourdement pathologique, ont pensé trouver dans les excitants artificiels le moyen d'augmenter à la fois leur imagination et leur volonté. D'autres y ont cherché l'oubli de douleurs trop intenses ou de soucis trop nombreux. Quelques-uns y ont puisé la force de supporter leur solitude.

L'alcool.

J'ai déjà dit ce qu'il fallait penser de l'effet réel qu'amènent les intoxications, profondes ou légères, par l'opium, le hachisch, ou le tabac. Plus importante, parce que trop malheureusement courante, est l'intoxication chronique par l'alcool. Mais les conséquences de l'alcoolisme sur l'œuvre des créateurs sont impossibles à systématiser, car,

comme le rappelle Walter (106), elles dépendent essentiellement du terrain sur lequel il joue. Les caractères spécifiques qu'on peut le plus souvent relever chez les individus touchés, sont l'abondance apparemment plus grande des idées, le relâchement fréquent de l'œuvre et sa coloration. Ceci est sujet à toutes les exceptions possibles et si les idées paraissent excellentes et nombreuses, l'esprit revenu au calme constate qu'il n'y avait là qu'illusion. De même, la création ne se relâche pas toujours, et il est des inventeurs alcooliques de qui le travail n'a jamais pâti par la faute de leur vice. Il en est d'autres enfin chez qui l'alcool n'a pas non plus donné à leur production ce ton assez étrange qu'il a imposé ailleurs.

Il paraît difficile de mettre en valeur chez Beethoven (9), alcoolique et fils d'alcoolique, mort d'une cirrhose atrophique, la part qu'a eu l'alcool dans sa création. Rembrandt buvait aussi, mais sa plume et son pinceau ont gardé la même veine tout le long de sa vie. Et Rubens, victime de ce que l'on appelle aujourd'hui l'« alcoolisme mondain », ne cessa de peindre qu'atteint de la trop grande douleur que lui causa la mort d'Isabelle Brandt, sa première femme, ou que touché par les attaques que lui prodiguait sa goutte. Quant à Liszt, puissant créateur jusqu'à sa mort, il vécut soixante-quinze ans sans paraître influencé par le mélange de vin et de cognac qu'il avait coutume d'absorber.

Dans d'autres cas, nettement pathologiques ceux-là, où le sujet est déjà malade d'autre part, il est à peu près impossible de limiter l'action de ces deux facteurs : maladie et alcool. J'ai mis à part Beethoven, mais il devrait trouver sa place ici s'il semblait avoir pu subir une influence quelconque. Chez Guy de Maupassant, chez Baudelaire, la maladie parle trop haut pour qu'on puisse distinguer le travail que mène, en sourdine, l'alcool.

Parfois, l'œuvre s'éclaire d'une tonalité bizarre; l'imagination s'y étale, incroyablement riche, les couleurs, les parfums, les sons les plus étrangers y paraissent à chaque ligne; les objets s'y animent, les morts y parlent, les vivants y rêvent. C'est tout un monde fantastique qui s'agite, monde né de l'alcool. Mais il y a chez un Poë, comme chez un Hoffmann ou un Van Gogh, auteurs de ces fantasmagories, non pas alcoolisme vrai, mais dipsomanie, c'est-à-dire accès paroxystiques pendant lesquels le sujet boit et ne peut s'empêcher de boire. Ces accès sont de durée variable et sont suivis d'une période d'abstention au cours de laquelle la tendance à boire, un instant détruite, se remet à croître jusqu'à nécessiter une nouvelle crise.

Enfin, l'alcool peut diminuer ou même arrêter la production. L'œuvre de Rollinat et celle de Moréas ont souffert de l'abus que ces poètes faisaient du « divin » toxique. Musset, qui produisit pendant douze ans par accès fébriles, se tut ensuite, muselé par l'alcool, jusqu'à sa mort. Verlaine, lui, se comportait plutôt en dipsomane qu'en véritable alcoolique, puisqu'il « se saoulait sans vrai plaisir » et « était poussé à boire par une force irrésistible », de sorte qu'il passait sa vie à boire, à se désintoxiquer, puis à boire de nouveau. Cordier-Delaporterie (30) a minutieusement étudié le rapport entre ces crises et la production du poète, et il a constaté que si l'action de l'alcool est faible d'abord, elle devient capitale lorsque, sorti de prison, Verlaine se replonge intensivement dans son vice. Le rythme de la création suit alors exactement celui de ses passages à l'hôpital. Lorsqu'il le quitte et se remet à boire, il ne crée plus rien.

Hart (52) écrivait que l'alcool ne crée jamais, qu'il n'explique rien et qu'il se borne à modifier un tempérament : la vie de Verlaine semble appuyer cette opinion. Mais

c'est être trop absolu et c'est, surtout, vouloir trop simplifier. L'invention ne dépend pas d'une seule cause, et c'est la combinaison de facteurs variés qui la produit, de sorte que si l'alcool vient agir à ce moment donné, impossible à préciser quoiqu'extraordinairement précis, où il ne manque au mécanisme, pour se déclencher, qu'une influence, qualitative ou quantitative, qu'il est capable de procurer, tout l'appareil se mettra en branle, comme il le ferait si l'intervention était venue d'une autre circonstance de valeur ou d'intensité semblable. Ainsi l'intoxication alcoolique peut-elle faire naître l'œuvre. Néanmoins, son action est plutôt une modification de sa tonalité, si même elle n'amène pas un arrêt total de la création.

En vérité, tous ces créateurs illustres qui furent victimes de la maladie, n'auraient sans doute jamais rien produit à partir du moment où l'influence pathologique s'est fait sentir sur eux, si d'autres raisons n'avaient joué. Il y a, en effet, chez tout malade, une diminution très nette de la volonté, en sorte que si les idées arrivent à son esprit, nombreuses et brillantes, si, d'autre part, il est capable de les trier et de juger, de façon parfaite, leur valeur et le parti qu'il en pourrait tirer, il lui est cependant impossible de donner à ses pensées une vie autonome, j'entends la forme d'une œuvre d'art, ou, s'il lui est parfois loisible de passer à un début d'exécution, il ne peut trouver la patience, l'application ou le courage nécessaires à mettre un terme à son travail.

Cette aboulie, partielle ou totale, née d'un état défectueux de la santé, est fort comparable à celle issue de préoccupations affectives ou morales. Si l'on devait l'étudier comme symptôme isolé, on serait en droit d'affirmer que la création ne peut être le fait d'un individu malade, ce qui est infirmé par l'observation des inventeurs. Il faut

donc que d'autres circonstances s'appliquent à contre-balancer le pouvoir inhibiteur de la maladie.

En fouillant attentivement la vie des créateurs, on arrive le plus souvent à déceler la cause qui, pour eux, joua ce rôle. Parfois même, on en trouve plusieurs. Molière (12) devenu tuberculeux écrira, poussé à la fois par les commandes que lui faisait Louis XIV pour les fêtes de la Cour, par la haine de ses ennemis, et par l'amour qu'il garda pour sa femme malgré ses trahisons. Verlaine, à la fin de sa vie, ne travaillait que forcé par sa maîtresse, ce qui est une sorte de volonté qu'on retrouve, d'ailleurs, chez des abouliques sains comme Rodin ou Anatole France.

Parfois même, la simple idée obsessionnelle suffit à remplacer une volonté défaillante. C'est l'obsession seule de la mort ou de l'amour, qui est responsable de l'exécution des poèmes de Rollinat ou de tous ces phtisiques que j'ai cités. Flaubert écrivit parce qu'il subit l'obsession de son mal et parce que, les crises le faisant tomber, il avait décrété la marche « délétère » et s'était condamné à une demi-claustration favorisant l'invention. C'est l'obsession de la musique qui poursuivit Beethoven, incapable de s'exprimer dans un autre langage, n'ayant appris que celui-là. Et Turner se réfugia dans la peinture, parce qu'il ne réussit jamais, malgré ses essais de professeur et de poète, à dire d'une autre façon ce qu'il ressentait fort bien.

L'exécution de l'œuvre d'art nécessite donc l'intrusion de mécanismes d'autant plus actifs, semble-t-il, que l'individu, étant plus touché par la maladie, manque davantage de volonté. Ces mécanismes sont si variés qu'il y faudrait consacrer une étude spéciale et je me borne à noter que s'ils se placent, parfois, sous forme d'obsessions, à la

limite du pathologique, ils relèvent plus fréquemment de ce milieu extérieur dont chaque homme subit l'influence innombrable.

D) Le comportement post-conceptionnel

« Enfin, sous les auspices et la protection du Tout-Puissant, nous avons achevé la description du *Jardin des Roses*. »

SAADI, *Le Jardin des Roses*.

Parvenu au terme de son travail, le créateur va-t-il, parce qu'il est malade, se comporter d'une manière spéciale, différente de celle qu'adopte l'inventeur sain ? On peut affirmer qu'il n'en est rien et que le degré de la réaction varie seul et non son mode.

Beethoven (85) corrigeait, raturait, révisait toujours son œuvre, mais lorsqu'enfin, il s'estimait satisfait, il ne tolérait aucune critique. Conscient de sa propre valeur, il l'était aussi de celle de ses inventions, et son immense orgueil éclatait plus bruyamment après chacune d'elles.

D'autres, au contraire, tombent de découragement en découragement jusqu'au plus profond désespoir. Ils sont soutenus pendant le temps que dure l'exécution de leur travail par l'espoir soit de produire quelque chose de vraiment original, soit de traduire exactement les impressions qu'ils ressentent. Puis quand ils se retournent sur le monument achevé et qu'ils voient sa construction défectueuse et ses poutres apparentes ou sentent qu'il n'exprime pas ce qu'ils voulaient y mettre, ils l'abandonnent ou le détruisent et sombrent dans une amère mélancolie. « J'ai détruit au moins autant de pages que j'en ai écrites », dit Duparc (72). Ainsi Le Tasse (88 B) est resté toute sa vie incertain de la valeur de son poème *La Jérusalem délivrée*. Il le révisa deux fois, demanda leur avis à tous les écrivains de Rome, de Florence, de Venise, voulut encore

le retoucher dix ans après et finit, au moment de sa mort, par prier qu'on le détrusît. Après chacune de ses œuvres, Tchaïkovsky (22) passait par une période de mélancolie dont il ne réussit jamais à se débarrasser. « Toujours, il espérait écrire, enfin, une œuvre par laquelle il ferait comprendre complètement son idéal de vie, sa hantise de la mort, l'amour qu'il portait dans son cœur et qu'il ne sut et ne put jamais exprimer. »

Parfois l'œuvre se sépare du créateur comme l'amibe se scinde en deux éléments autonomes et pourtant semblables et pétris de la même matière. C'est un morceau de l'homme qui le quitte, sans que rien, malgré ce départ, semble avoir changé : l'individu garde les mêmes préoccupations, celles-là même qui paraissent dans sa création. Il reste apparemment indifférent à sa valeur comme à l'effet qu'elle peut produire sur le public. Il demeure solitaire et seulement attentif à ses peines et à ses soucis qui ne lui permettent d'avoir du monde extérieur qu'une vision déformée dont il se désintéresse. La vie curieuse de Rollinat (44) illustre ce mode d'invention d'où l'effort semble absent. Cette indifférence extrême est d'ailleurs une attitude rare.

Elle ne ressemble que de très loin au mépris de l'opinion que peut avoir un créateur conscient de la valeur de son œuvre, un Liszt qui se sait digne de l'admiration de la postérité, ou un Stendhal qui dédie ses romans « to the happy few » (4). Mais l'orgueil doit être immense qui peut permettre cette tranquillité d'esprit. Un orgueil plus faible ou moins contrôlé s'accompagne plutôt de rancœur ou de ces délires de persécution qu'on voit se développer chez Maupassant ou chez Marat (26 C), simples signes du reste de la psychose dont ils étaient atteints.

(4) « Aux quelques heureux. »

La maladie peut ainsi jouer un rôle jusque dans cette période terminale où l'œuvre créée ne dépend plus, au moins directement, d'elle. Sans doute faudrait-il lui attribuer aussi une part dans l'exagération de la solitude propre à presque tous les inventeurs et peut-être en les rendant plus ou moins inconscients, est-elle pour quelque chose dans la persévérance qu'ils montrent parfois à produire, malgré l'indifférence de la foule.

TROISIEME PARTIE

ESSAI de SYNTHÈSE

« La vérité est, ce me semble, que les spécialités n'ont de sens qu'en vue des généralités, mais que les généralités à leur tour ne sont rendues possibles que par les études les plus minutieuses. »

RENAN.

L'esprit logique se satisfait mal de l'analyse.

Démonter une machine en ses éléments premiers, examiner les rouages un à un, tenter de comprendre l'action qu'ils exercent et le mouvement qu'ils commandent, étudier aussi quelle influence exercent sur l'ensemble l'absence d'une pièce ou son vice, l'excès d'huile ou la présence d'un grain de poussière, c'est fournir un travail dans lequel il se peut qu'un homme de discipline scientifique puise l'occasion de joies simples.

Le médecin n'y trouve pas son compte. Habitué à établir constamment des rapports entre les variations qu'il observe et les données physiologiques — encore que le normal soit pour lui et par bien des côtés un état mal défini — il peut difficilement se passer de grouper les signes en syndrômes et les syndrômes en entités.

Rapprocher, comparer, classer deviennent chez lui des opérations automatiques autant que nécessaires. Interpréter aussi, d'ailleurs, car les symptômes sont souvent fugitifs, les formes frustes ou atypiques. Des signes manquent, d'autres se rencontrent qu'on n'attendait pas, certains prennent une physionomie anodine qui masque leur gravité réelle, quelques-uns éclatent bruyamment et disparaissent sans raison, alors qu'on en craignait le pire. Attentif à tous, le médecin, patiemment, rétablit la vérité. Il bâtit son diagnostic peu à peu en une synthèse qui lui est coutumière et de cette œuvre d'architecte naît le traitement.

L'essai de classification qui suit est né de cette méthode. Ses bases étant imparfaites, son résultat l'est donc aussi. Il est encore quelque peu artificiel : tout cadre trop étroit est généralement dépassé par la matière ou les idées qu'il prétend contenir. Classer demeure cependant un procédé commode pour mettre de l'ordre dans la complexité des éléments issus de l'analyse. C'est en même temps un moyen séduisant d'en exposer les conclusions.

1° L'homme de génie.

Au sommet de la hiérarchie des créateurs se trouvent ceux de qui l'activité s'étend, harmonieusement développée, à la fois sur les domaines scientifique et artistique. Ceux-là seuls méritent vraiment qu'on les qualifie de géniaux.

Esprits curieux, désireux de tout connaître, pressés d'apprendre les limites de ce qui leur était perceptible, ils ont essayé d'éclairer le mystère de l'origine et de la destinée humaines, sans cependant y parvenir, et ils se sont alors contentés, les uns de se retirer dans une solitude méprisante des hommes, les autres de se réfugier dans l'adoration de Dieu, quelques-uns de continuer à vivre de

cette manière, profondément consciente, qui leur permettait de s'intéresser à tout. Chose bizarre au regard d'un cerveau moderne, trop attaché aux dogmes scientifiques, ces êtres raffinés ont tous abandonné, au cours de leur vie, l'étude des connaissances exactes pour celle de la philosophie ou pour la pratique exclusive de l'Art. Evolution naturelle, en fait, puisqu'on se rend compte assez vite que la science est incapable de proposer une solution satisfaisante au problème de la destinée, qui est bien le plus angoissant qu'on puisse envisager. Mais l'homme, le plus souvent, ne cherche pas à approfondir ces questions qu'il est inapte à résoudre, et auxquelles il devrait sacrifier sa paresseuse tranquillité.

Aussi l'homme de génie est-il d'une extrême rareté et sa race n'est marquée que de quelques noms : Pascal, Schopenhauer, Léonard de Vinci, par exemple.

Le développement intellectuel que leur valeur sous-entend exige d'eux la possession d'un équilibre parfait et, par conséquent, d'une santé excellente. Or, cette conclusion logique est confirmée par l'observation, et la maladie semble absente de leur existence. La vie réglée de Schopenhauer, à Francfort, est aussi remplie que celle, plus agitée et vagabonde, de Léonard, et ni l'un, ni l'autre n'ont été arrêtés par la maladie, si même ils l'ont rencontrée.

Il est vrai que Pascal est avant tout un souffreteux, mais quelle autre influence l'atteinte pathologique eut-elle sur lui que de le pousser à offrir ses douleurs à Dieu ? Que si la célèbre hallucination qu'il eut, encore qu'on ne soit pas d'accord à son sujet, put décider de l'orientation nouvelle de ses préoccupations, il est infiniment possible qu'un esprit comme le sien eût évolué, sans elle, de la même manière.

Il y a des hommes sur qui la maladie reste sans pouvoir, j'entends vis-à-vis de la création dont ils sont capables, et l'homme de génie appartient à cette espèce.

2° L'homme supérieur normal.

Derrière le génie et nettement séparé de lui, vient une foule d'hommes moins harmonieusement développés. On y rencontre la majorité des grands créateurs et, pour cette raison, on réunit généralement leur groupe au précédent.

Bien que souvent on les voie s'essayer en des directions variées, le peintre à la poésie, le sculpteur à la morale, le poète au dessin, il reste pourtant que leur activité demeure liée presque complètement à une branche bien définie des sciences ou des arts. Une affinité élective, née parfois d'une éducation précoce, ou parfois lentement apparue sous l'influence mal consciemment subie du jeu des tendances diverses et des circonstances modificatrices, les pousse à chercher, dans une voie de préférence à toute autre, le moyen le mieux adapté à exprimer ce qu'ils ressentent. Les incursions que font dans des domaines, voisins du leur, ces inventeurs en quelque sorte spécialisés, ne forment qu'une ébauche de l'harmonieux équilibre propre à l'homme de génie. Ainsi les orteils de l'homme ne sont-ils qu'un reflet ridicule de ce qu'ils passent pour avoir été à l'origine.

Mais ce développement en un sens unique, dont l'unilatéralité même le rend théoriquement inférieur au génie, l'homme normal supérieur peut lui donner une ampleur qui serait incompatible avec une plus grande dispersion. L'esprit animé d'une seule et puissante préoccupation s'y soumet entièrement. Il s'assimile, de la sorte, aisément, la technique appropriée, souvent même il la

perfectionne et, maître d'un instrument complet et singulièrement efficace dans sa perfection, il lui est loisible d'en user au mieux.

On prend souvent prétexte de cette croissance de l'esprit en une seule direction pour parler de déséquilibre, ce qui serait sans conséquence, et semblerait même assez justifié, mais en sous-entendant, voire en affirmant qu'il s'agit d'un déséquilibre mental, ce qui est aller trop loin et témoigne d'une manque de pondération ou de jugement qu'on n'oserait pas supposer chez des savants ou des philosophes. Il n'est pas besoin de facteurs pathologiques pour imposer à l'homme de produire; les mécanismes physiologiques jouant sur les qualités héritées et les actions du milieu extérieur y suffisent amplement.

Il n'est du reste, pour s'en convaincre, que d'examiner les vies et les œuvres de cette foule d'inventeurs illustres que sont Corneille, Michel-Ange, Montaigne, Turner, Balzac, le Greco, Hugo, Kipling, Liszt, Rodin et bien d'autres qu'on pourrait citer. Dans le domaine scientifique en particulier, cette classe d'hommes constitue la presque totalité des créateurs.

Sur l'œuvre de tous ceux-là, l'influence de la maladie que beaucoup ont rencontrée, parce qu'ils n'étaient quand même que des hommes, peut être considérée comme à peu près nulle, à tel point qu'on est tenté de joindre à leur groupe des inventeurs comme Beethoven, Rubens ou Rembrandt, qui, bien que chroniquement malades ou intoxiqués, se comportèrent de la même manière puissante et détachée, tant au point de vue de leur vie qu'à celui de leur création.

Ce n'est donc pas encore ici qu'il faut chercher les hommes chez qui la production subit l'action d'une atteinte pathologique quelconque.

3° Le créateur semi-normal.

Je place sous ce titre les inventeurs, normalement supérieurs, qui, sous l'influence d'une cause pathologique ou toxique, voient leur production prendre une forme différente de celle qu'elle avait avant la maladie.

Ce qui les dépare du paragraphe précédent, ce n'est pas une différence essentielle de leur fonction créatrice. Ici comme là, les mêmes phénomènes sont en cause, les mêmes mécanismes jouent, que j'ai passés en revue dans les deux premières parties de ce travail. Mais si l'homme de génie et l'homme supérieur normal sont demeurés étrangers à la maladie qui les atteignait, le créateur semi-normal, lui, n'a pas pu, ou su, rester indifférent en face d'elle. Elle est venue, circonstance extérieure parmi d'autres circonstances extérieures, et, soit que le terrain ait été particulièrement sensible, soit que, par sa nature même, elle ait pu empêcher l'homme de continuer à diriger son activité dans le sens qu'il avait adopté, elle l'a profondément marqué de son empreinte et lui a imposé sa loi.

Il faut donc distinguer deux actions possibles de la maladie : déviation de la création, coloration spéciale donnée à la création.

Les exemples qu'on peut proposer sont légion, car cette classe d'inventeurs est presque aussi riche que la précédente. Parmi ceux qui ont dû modifier le but de leur recherche, il faut surtout citer les malheureux de qui la vision s'éteignit, un Degas qui tente en vain de voir ce qu'il fait, cernant les formes qu'il peint d'un trait puissant du fusain gras et qui s'essaye encore à modeler lorsque ses yeux ne veulent plus le servir, ou un Lamarck, contraint d'abandonner l'observation biologique et se réfugiant dans la réflexion spéculative. Plus nombreux sont

les auteurs chez qui la maladie ou le toxique ont agi en donnant à leur œuvre une teinte particulière. Il faudrait ranger ici les membres de la grande famille tuberculeuse, les Watteau, les Molière, les Maurice de Guérin, les Samain, Chopin, Mozart, Jules Tellier, Marie Baskirscheff, Katherine Mansfield, certains syphilitiques comme Baudelaire ou Stendhal et quelques-uns de ceux qui, tel Verlaine, ne purent échapper à la hantise de l'alcool. Coloration douce et triste, coloration inquiète, tels sont les caractères que donne le plus souvent à la création ces lentes affections ou intoxications chroniques, influence secondaire en somme et non principale comme on l'a trop fréquemment prétendu.

On doit noter que la presque totalité des créateurs appartient aux deux classes de l'homme supérieur normal et du créateur semi-normal. En dessus comme au-dessous, dans la hiérarchie des inventeurs, les cas sont rares. Cette constatation permet comme conséquence immédiate d'évaluer, au plus juste, l'action de la maladie sur l'invention.

4° Le créateur malade.

Il faut pénétrer maintenant plus profondément dans la pathologie.

Jusqu'ici l'hérédité n'a fait que jouer modérément, et son action, lorsqu'elle était sensible, se faisait plutôt dans le sens d'une transmission des qualités ou aptitudes. Parfois elle se bornait à son rôle favori d'orientation affective qui prédispose le sujet aux créations artistiques. Lorsqu'elle était riche en éléments morbides, chez les ascendants de Beethoven par exemple, son influence paraissait détruite par la volonté de celui qui aurait dû théoriquement la subir.

Ici, en revanche, l'hérédité agit, hérédité syphilitique, alcoolique ou tuberculeuse et l'inventeur en souffre dès son enfance — ou bien les défauts hérités sont mal décelables, mais c'est très précocément que la maladie apparaît. De toute façon, l'action pathologique est antérieure à l'invention. Sur ce terrain, ainsi primitivement morbide, une cause quelconque, une de ces « rencontres » que fait tout homme, choc émotif ou maladie légère, obsession idéative ou intoxication, va pouvoir provoquer la création.

Quelquefois même, il n'est pas besoin de cause secondaire. Les conditions de vie imposées par la maladie suffisent à remplir cet office. C'est ce que l'on voit chez Flaubert. Dès son jeune âge, l'épilepsie le rendit fragile; en même temps, il reçut une éducation soignée, et sa mère veillait sur lui avec un soin attentif. De sorte que, plus tard, lorsque, pour éviter de tomber, il proscrivit la marche et sortit le moins possible, les heures de loisir, nées de l'isolement auquel il s'était ainsi condamné, furent remplies de méditations qui aboutirent naturellement à l'invention.

C'est un mécanisme assez semblable qu'on peut observer chez Proust. L'asthme le toucha très jeune, mais, à vrai dire, ne sembla pas l'inquiéter ni le gêner beaucoup, jusqu'au moment où sa mère mourut. Dès lors il se retira loin du monde où il avait connu tant de succès et, isolé dans son appartement, en proie à son mal et plein de remords pour les soucis qu'il avait pu donner à sa mère, il commença d'écrire.

Quant aux maux héréditaires, il semble bien que Nietzsche en soit la plus belle illustration. On peut suivre chez lui la lente action de la méningite syphilitique chronique qu'il hérita et dont il mourut, mais il est inutile de sou-

ligner que, si d'autres circonstances n'étaient intervenues, son mal n'aurait pas, à lui seul, réussi à provoquer la création.

De même, l'alcoolisme et la tuberculose qu'on relève dans les antécédents d'Hoffmann et d'Edgar Poë — et j'ai déjà dit pourquoi je ne parlais pas ici de Beethoven — auraient été impuissants à faire d'eux ces auteurs étrangement fantastiques qu'ils furent, si eux-mêmes n'avaient pas été des dipsomanes incurables. Encore Poë ajoutait-il à sa dipsomanie une tuberculose acquise et quelques autres intoxications.

Ces quelques exemples, pris au hasard parmi d'autres, peu nombreux d'ailleurs, montrent que si la maladie joue ici un rôle qui peut être assez grand, elle n'est tout de même pas assez puissante pour provoquer l'invention sans l'aide de quelqu'autre circonstance, celle-ci pouvant, du reste, appartenir elle-même au domaine pathologique.

5° Le fou créateur.

Nous voici rendus tout en bas de l'échelle. Ici, jadis, on voulut ranger tous les grands inventeurs. Aujourd'hui, c'est avec peine que l'on trouve quelques noms qui puissent y figurer.

Il importe, d'ailleurs, de distinguer la création qui apparaît chez le fou, de la folie qui touche le créateur. On peut être très bref sur le premier cas. Sans s'aventurer beaucoup, on peut affirmer que la qualité des inventions du fou est généralement mauvaise. L'absence de sens critique, le défaut d'attention, le manque absolu de volonté entraînent la naissance d'œuvres imparfaites, inégales, pleines des idées extravagantes qu'accepte un esprit d'imagination dérégulée. Du reste, la production est le plus souvent de durée très brève et sa brièveté même, jointe à

sa faible valeur, font que l'œuvre reste, en général, tenir compagnie à son auteur, à moins qu'un psychiatre ou un psychologue curieux ne la remarquent et ne l'épinglent dans une revue en l'entourant d'une étude circonstanciée.

Plus intéressants sont les créateurs touchés secondairement par des troubles mentaux. Il semblait qu'enfin, on pourrait trouver ici une action déterminante de la maladie sur la création, on espérait que ces cyclothymiques comme Gérard de Nerval ou Hugo Wolf, ou que ces délirants chroniques comme Guy de Maupassant ou Vincent Van Gogh allaient en fournir la démonstration. Il n'en est rien. Ces hommes ont commencé de produire, alors qu'on ne pouvait noter chez eux que de légers signes prodromiques d'excitation ou d'instabilité nerveuses. Là encore, d'autres circonstances ont été nécessaires au déclenchement de l'invention : l'amour de la musique qu'avait le père de Wolf, la trop grande liberté dont Nerval jouit dans son enfance, les excitants artificiels dont usa Maupassant. Il est juste de remarquer que les œuvres créées à cette époque ne sont pas toujours excellentes, mais elles existent et c'est ce qui importe.

Plus tard, lorsque la psychose se développe, elle a d'abord une influence excitante sur la création. L'auteur produit plus facilement, la qualité et la puissance d'expression de sa musique, de ses poèmes, de ses toiles augmentent. Mais bientôt interviennent des troubles de la perception ou des sensations. Parfois, les facultés intellectuelles sont elles-mêmes touchées, le raisonnement défaille, le sens critique s'abolit. C'est une évolution dont on peut suivre la marche à travers l'œuvre. Les meilleures peintures de Van Gogh datent du début de sa maladie, les derniers contes de Maupassant, quoique de forme parfaite, sont délirants. En dehors même de ses périodes de

dépression, toujours improductives, chacune des phases de manie de la psychose circulaire montre, par rapport à la précédente, une nette diminution de la valeur de l'invention, la capacité à produire restant souvent inchangée et pouvant même être augmentée.

Le rôle des psychoses dans la création se résume donc en deux actions successives, l'une, assez précoce, d'excitation, l'autre progressive d'inhibition, se prolongeant jusqu'à la mort intellectuelle — ou réelle — de l'individu. Enfin, on peut affirmer que les psychoses sont incapables, par leur seule influence, de déclencher la production d'œuvres de qualité.

*
* *

Derrière ce cortège de grands noms, il semble qu'on devrait tirer l'échelle. Et certes, tous les créateurs ont pu trouver leur place dans la classification qui précède.

Pourtant, la crainte de paraître trop ami du paradoxe m'empêche seule d'ajouter, aux cinq groupes que je propose, un sixième que j'aimerais faire immense. Je pense à la foule anonyme que nous côtoyons chaque jour, à celle innombrable de ceux qui ont existé avant nous, qui ont vécu, qui ont aimé et qui sont morts sans que personne en ait gardé le souvenir.

Je voudrais ranger, dans ce dernier paragraphe, les méconnus, les ignorés, les inconnus, tous ces hommes qui furent des créateurs et de qui l'œuvre n'est pas venue jusqu'à nous, parce qu'elle a été détruite par le temps, par la haine ou par l'orgueil, parce qu'elle était née trop tôt ou trop tard, parce que, peut-être, leur auteur n'a pu trouver d'appui, d'argent ou d'éditeur.

Mais il faudrait y mettre aussi tous ceux qu'un rien aurait suffi à muer en inventeurs. De sorte que, par extensions successives, l'entière humanité finirait par être réunie sous le jour de la création.

Il serait imprudent de se risquer à une pareille fantaisie, mais que son évocation soit possible, permet de montrer qu'une seule différence de degré, non de nature, sépare l'homme moyen du créateur.

CONSIDERATIONS TERMINALES

« Quoique mon éloge soit un sujet inépuisable, il faut pourtant que ce discours ait une fin. Je finirai donc. »

ERASME, *Eloge de la Folie*.

On a coutume d'affirmer, lorsqu'on s'attache à un sujet qui touche à la fois aux domaines du médecin, du critique et du psychologue, la crainte dont on se dit agité de mécontenter psychologues, critiques et médecins tout ensemble.

Je n'ai pas tant de prétention.

*
* *

Si les auteurs que j'ai cités appartiennent pour la plupart au XIX^e siècle, il n'en faut pas chercher la raison dans un choix préconçu. J'étais en quête d'études scientifiques. Si celles qu'il m'a été donné de consulter avaient, de préférence, pour objet des créateurs du siècle dernier, on ne doit y voir en ce qui me concerne, que la trace du hasard. Mais que ces recherches médico-psychologiques aient porté justement sur des hommes de cette époque, il suffit pour le comprendre de penser que c'est seulement vers ce moment que les documents médicaux ont commencé de prendre la valeur de témoignages sincères et contrôlables.

*
* *

J'ai omis de parler des hommes d'action. C'est sans doute omettre ceux parmi les créateurs qui atteignent au plus haut degré de puissance. Conquérir un empire, faire l'unité d'une nation, commander un peuple, est-il possible de rêver œuvre plus grande ?

Georges Dumas a montré quelque part que les « meneurs » sont loin de mener la foule, laquelle les mène habituellement avec ses instincts régressifs.

*
* *

Penser avec Hindzé (56) qu'on puisse trouver, dans l'autopsie d'un créateur, le secret de l'invention, c'est prendre pour une étrange réalité la vision déformée qu'on a d'un homme debout lorsque l'on s'étend à ses pieds.

*
* *

Un homme, fût-il génial, demeure un homme. Il garde les qualités et les défauts de sa race. Il peut être avare comme Turner ou généreux comme Liszt. Il lui arrive d'être paresseux comme Verlaine ou de passer, comme Balzac, sa vie entière à travailler.

Et parfois, il tombe malade, aussi bien qu'un autre.

*
* *

J'ai cherché quelle influence cette maladie pouvait avoir sur l'invention. Pour cela, prenant l'individu avant sa naissance dans ses ascendants, je l'ai mené jusqu'à l'achèvement de son œuvre, attentif aux actions variées qu'il pouvait subir sur sa route, et à la forme personnelle de son attitude à leur égard.

Puis j'ai tenté de voir quelles modifications apportait l'atteinte pathologique aux points divers de cette physio-

logie du créateur. Si j'excepte quelques cas particuliers que j'ai soulignés au passage, il résulte de cette étude que :

1° La création peut être, quoique rarement, déclenchée par la maladie comme par tout autre excitant;

2° La création est le plus souvent modifiée dans sa couleur affective par la maladie chronique;

3° La création est toujours arrêtée par la maladie aiguë et souvent, chez l'homme de science, par la maladie chronique.

*
* *

Et si l'on voulait résumer davantage, il suffirait d'écrire que :

la maladie est *parfois l'une* des causes de la création.

En fonction de quoi, j'ai tenté une classification schématique des créateurs.

SERMENT

En présence des Maîtres de cette Ecole, de mes condisciples, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la médecine.

Je donnerai mes soins à l'indigent et n'exigerai jamais un salaire au-dessus de mon travail. Admis dans l'intérieur des maisons, mes yeux ne verront pas ce qui s'y passe; ma langue taira les secrets qui me seront confiés, et mon état ne servira pas à corrompre les mœurs, ni à favoriser le crime.

Reconnaissant envers mes maîtres, je tiendrai leurs enfants et ceux de mes confrères pour des frères, et s'ils devaient apprendre la médecine, ou recourir à mes soins, je les soignerai sans salaire, ni engagement.

Si je remplis ce serment sans l'enfreindre, qu'il me soit donné de jouir heureusement de la vie et de ma profession, honoré à jamais parmi les hommes. Si je le viole et que je me parjure, puissé-je avoir un sort contraire.

Vu :
Le Doyen,

Pierre MAURIAC.

Vu, bon à imprimer :
Le Président de thèse,

R. DAMADE.

Vu et permis d'imprimer :
Bordeaux, le 12 Novembre 1938.

Le Recteur de l'Académie,

Pour le Recteur :
Le Vice-Président du Conseil de l'Université,

DARBON.

BIBLIOGRAPHIE

Que M. Le Breton, médecin de première classe de la Marine, trouve ici, pour l'aide bienveillante qu'il m'a accordée, l'expression de ma respectueuse reconnaissance.

*
* *

1. ALBERTOTTI. — *Osservazioni sopra di pinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti*, Modène, 1889.
2. ALLENDY. — *Le problème de la destinée*, Paris, 1927.
3. ARON (M.). — *Vie et reproduction*, Paris, Masson, 1929.
4. AUDRAIN. — L'hérédo-syphilis, facteur de génie, *Chronique Médic.*, 1^{er} décembre 1911.
5. AYMES (R.). — *Essai psycho-pathologique sur A. Schopenhauer*, Thèse Bordeaux, 1933.
6. BABCOCK (W.-L.). — On the morbid heredity and predisposition to insanity of the man of genius, *The Journ. of Nerv. and Ment. Disease*, décembre 1895.
7. BALENA (A.). — Desequilibrio endocrino e intellettualidade superior, *Brasil Medico*, octobre 1927.
8. BAYET. — *Rubens*, Paris, Hachette, 1928.
9. BAYLE (H.). — *Beethoven vu par les médecins*, Thèse Bordeaux, 1928.

10. BELLIÈRE (R.). — *Paralytie générale et génie*, Thèse Paris, 1932.
11. BENDA (J.). — *Obliques*, *Nouv. Rev. Fr.*, 1^{er} mars 1938.
12. BENJAMIN (R.). — *Molière*, Paris, 1936.
13. BERGSON (H.). — A) *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris.
— B) *Le rire*, Alcan, Paris.
14. BERRY (A.). — A propos de Proust, *Le Cahier*, novembre 1937.
15. BERTON. — *Essai sur le pessimisme littéraire contemporain dans ses rapports avec la névropathie*, Thèse Bordeaux, 1899.
16. BINET. — A) François de Curel, *Ann. Psychol.*, 1894.
— B) et PASSY. — Etudes de Psychologie sur les auteurs dramatiques, *Ann. Psychol.*, 1894.
17. BLONDEL. — L'activité automatique et l'activité synthétique, *Traité de Psychol. de Dumas*, 1937.
18. BODROS (P.). — La surdité et la maladie de Beethoven, *Pr. Méd.*, 15 juin 1938.
19. BOULANGER. — Poésie et démence, *Journ. de Neurol.*, 1910.
20. BOURDELLE (A.). — *La sculpture et Rodin*, Paris, Emile-Paul, 1937.
21. BRAULT (J.). — *Considérations médicales sur la sensibilité de Flaubert*, Thèse Bordeaux, 1932.
22. BRIAN-CHANINOV (N.). — Le musicien P.-J. Tchaïkovsky devant la médecine, *Revue Mod. de Méd. et de Chir.*, 1938.
23. BRION (M.). — *Turner*, Paris, Rieder, 1929.

24. BRUSQ (P.). — *Nietzsche, étude psycho-pathologique*, Thèse Bordeaux, 1933.

25. BUGARD (P.). — *Musique et symbolisme en psychologie normale et pathologique*, Thèse Bordeaux, 1932.

26. CABANÈS. — A) et HILLEMAND. — La folie d'Auguste Comte, *Chron. Méd.*, 15 janvier 1897.

— B) Balzac, *Chron. Méd.*, 15 mai 1899.

— C) Psycho-physiologie de Marat, *Chron. Méd.*, 1^{er} juillet 1911.

— D) La folie chez les artistes : Quentin-Latour, Gustave Courbet, Rodin, *Chron. Méd.*, 1^{er} juillet 1919.

27. CAUBET. — *La névrose de Baudelaire*, essai de critique médico-psychologique, Thèse Bordeaux, 1930.

28. CHABANEIX (A.). — *Essai sur le subconscient dans les œuvres de l'esprit et chez leurs auteurs*, Thèse Bordeaux, 1897.

29. CLERC (S.). — *La folie et le suicide de Gérard de Nerval*, Thèse Bordeaux, 1930.

30. CORDIER-DELAPORTERIE. — *Etude médico-psychologique sur Paul Verlaine : Alcoolisme et Génie*, Thèse Lyon, 1922.

31. CORNILLEAU (R.). — Chateaubriand, *Progrès Méd.*, 1937.

32. DASPECT. — *La volonté peut-elle s'opposer à l'emprise héréditaire?* Thèse Bordeaux, 1925.

33. DAUDET (L.). — A) *L'Hérédo*, Paris, Grasset, 1935 (3^e édit.).

— B) A propos de M. Proust, *Candida*, 11 novembre 1937.

34. DELACROIX. — A) *Les grandes formes de la vie mentale*, Paris, 1937.
- B) Les opérations intellectuelles, *Traité de Psychol. de Dumas*, 1937.
- C) Le Temps et les Souvenirs, le Rêve et la Rêverie, *Traité de Psychol. de Dumas*, 1937.
- D) et PIÉRON. — L'attention, *Traité de Psychol. de Dumas*, 1937.
35. DELORE (P.). — Quelques considérations sur l'homme normal et la science de la santé, *Presse Méd.*, 1^{er} mai 1937.
36. DESFOSSES (P.). — Quelques réflexions sur les maladies et le génie littéraire, *Presse Méd.*, juillet 1934.
37. DUCHÉ. — *De la précocité intellectuelle*, étude sur le génie, Thèse Paris, 1901.
38. DUGA. — *Essai sur la névrose tuberculeuse à travers l'œuvre d'Albert Samain*, Thèse Bordeaux, 1921.
39. DUGAS. — *Les timides dans la littérature et l'art*, Paris, Alcan, 1937.
40. DUMAS (G.). — *Traité de Psychologie*, nouv. édition en cours de publication, 1937-1938.
41. DUMESNIL (R.). — A) L'hérédité de Flaubert, *L'Orient. Méd.*, octobre 1932.
- B) La maladie et la mort de J.-K. Huysmans, *L'Orient. Méd.*, mars 1933.
42. DUPOUY (R.). — *Les opiomanes*, Paris, 1912,
43. DWELSHAUVERS. — *L'Inconscient*, Flammarion, Paris, 1916.

44. FRUGIER (R.). — *Etude médico-psychologique sur Maurice Rollinat, ou contribution à l'étude des rapports du génie poétique et de la névropathie*, Thèse Paris, 1929.
45. GAUZY. — *Stendhal malade*, Thèse Bordeaux, 1928.
46. GELEY. — *De l'inconscient au conscient*, Alcan, Paris, 1919.
47. GENIÈS. — *Quelques considérations sur les inventeurs (sains d'esprit, dégénérés, aliénés)*, Thèse Bordeaux, 1903.
48. GÉRARD. — *An essay on Genius*, London, 1774.
49. GHELERTER (J.). — *Les toxicomanies*, étude médico-sociale, Thèse Paris, 1929.
50. GRIMM. — *Michel-Ange et son temps*, Paris, Payot, 1934.
51. GUN (W.-T.-J.). — *Etudes d'aptitude héréditaire*, Londres, 1937.
52. HART (H.-H.). — The unhappiness of genius, *Journ. of Nerv. and Ment. Disease*, octobre et novembre 1934.
53. HÉCAEN. — *Manie et inspiration musicale : le cas d'Hugo Wolf*, Thèse Bordeaux, 1934.
54. HESNARD. — A) *L'Inconscient*, Paris, Doin.
— B) *La Psychanalyse*, Paris, Stock, 1924.
— C) *Les syndrômes névropathiques*, Paris, Doin, 1927.
55. HILLEMAND. — Cf. 26 A.
56. HINDZÉ (B.). — Le problème anthropologique des hommes d'élite, *Soc. d'Anthrop. de Paris*, 3 février 1927.

57. HUBERT. — *Le rôle de la tuberculose dans l'œuvre artiste*, Thèse Paris, 1935.
58. HUCHON. — *La médecine et la vie littéraire contemporaine*, Thèse Bordeaux, 1926.
59. JAMOT (P.). — A propos de Watteau, *Le Cahier*, mars 1938.
60. JANET (P.). — La tension psychologique et ses oscillations, *Traité de Psychol. de Dumas*, 1937.
61. JASPERS (K.). — *Psychopathologie générale*, Paris, Alcan, 1928.
62. KIPLING (R.). — *Souvenirs*, Paris, Hartmann, 1938.
63. KOSTYLEFF. — A) Le mécanisme d'un génie poétique (V. Hugo), *Journ. de Psychol. Norm. et Pathol.*, 1912.
- B) Nouvelles recherches sur le mécanisme cérébral de la pensée, *Mercure de France*, 16 mars 1913.
64. LACASSAGNE. — *La folie de Maupassant*, Thèse Toulouse, 1907.
65. LANGEGRD (P.). — *L'intersexualité dans l'art (Michel-Ange)*, Thèse Montpellier, 1936.
66. LAPOUJADE. — *L'hérédité mentale pshysiologique et pathologique*, Thèse Toulouse, 1907.
67. LIEBREICH. — Les défauts de la vision en peinture: Turner et Mulready, *Rev. Scientifique*, août 1872.
68. LOISON (G.). — *Peintres amétropes*, Thèse Bordeaux, 1938.
69. LOMBROSO. — *L'homme de génie* (préface de Ch. Richet), Paris, 1889.

70. MAUCLAIR (C.). — *L'âpre et splendide Espagne*, Paris, 1931.
71. MENTRE (F.). — Les lois de la production intellectuelle, *Rev. Philos.*, novembre et décembre 1919.
72. MERLE. — *Psychologie et pathologie d'un artiste : Henri Duparc*, Thèse Bordeaux, 1933.
73. MORAND (P.). — Souches et branches, *Le Figaro*, 11 décembre 1937.
74. MORELET. — *De l'influence de la tuberculose sur le caractère, la mentalité et dans l'œuvre de quelques tuberculeux célèbres*, Thèse Bordeaux, 1928.
75. NICOLAS. — *Marcel Proust et la femme*, essai de critique médico-psychologique, Thèse Bordeaux, 1931.
76. NOULET. — *P. Valéry*, Paris, Grasset, 1938.
77. PASCAL. — Folie et génie : Schumann, *Journ. de Psychol.*, 1908.
78. PASSY. — Cf. 16 B.
79. PAULHAN. — *Psychologie de l'invention*, Paris, Alcan, 1930.
80. PENDE (N.). — Les spasmes viscéraux et l'équilibre physico-chimique et hormonal des humeurs, *Bul. de la Soc. de Thérap.*, Paris, t. XL, n° 8, 1935.
81. PIÉRON. — A) *Le cerveau et la pensée*, Paris, 1923.
— B) et DELACROIX. — Cf. 34 D.
82. PLAZY (M.). — *La parapsychose poétique*, Thèse Bordeaux, 1930.
83. POLACK. — Discussion sur l'artério-sclérose oculaire (à propos des peintres), *Bull. et Mém. de la Soc. Fr. d'Ophtal.*, 1906.

84. POYER. — Activité mentale, travail intellectuel et fatigue, *Traité de Psychol. de Dumas*, 1937.
85. QUENOUILLE. — *Le déséquilibre mental de Beethoven*, Thèse Paris, 1925.
86. QUÉRO. — *Franz Liszt*, étude psycho-pathologique, Thèse Bordeaux, 1932.
87. REDFIELD. — The ages of parents of genius, *Med. Record. New-York*, 31 décembre 1921.
88. RÉGIS. — A) Génie et talent, *Journ. de Méd. de Bordeaux*, décembre 1901 et janvier 1902.
- B) Génie et talent : Le Tasse, *Journ. de Méd. de Bordeaux*, 23 avril 1905.
- C) Poésie et folie, *Rev. Philomat. de Bordeaux et du Sud-Ouest*, février 1906.
- D) *Précis de Psychiâtrie*, Paris, 1914.
89. RÉGNAULT (F.). — Des infirmités des organes des sens dans la production des œuvres de génie, *Bull. et Mém. de la Soc. d'Anthrop. de Paris*, 1928.
90. RIBOT. — Essai sur l'imagination créatrice, Paris, Alcan, 1900.
91. ROSANOFF (A.). et L. HANDY, I. ROSANOFF, C. INMAN-KANE.
- Sex factors in intelligence, *Journ. of Nerv. and Ment. disease*, août 1934.
92. ROSNY aîné. — *Turner*, Paris, 1925.
93. SCHACHTER (M.). — A) Maladie nerveuse organique et création littéraire, *Rev. Méd. de l'Est*, 1^{er} juin 1933.

- B) Données modernes psychologiques et psychophysiologiques sur la question du génie, *Progr. Méd.*, 13 octobre 1934.
94. SCOURAS (P.). — De l'influence de la syphilis dans la vie et l'œuvre de Baudelaire, *Esprit Méd.*, août 1931.
95. SÉAILLES (G.). — *Essai sur le génie dans l'art*, Thèse Fac. des Lettres, Paris, 1883.
96. SEGOND. — *Le problème du génie*, Paris, Flammarion, 1930.
97. SIGOGNEAU. — *A propos de Rodin. Quelques mécanismes psychologiques présidant à l'activité esthétique*, Thèse Bordeaux, 1932.
98. SOURIAU. — *Théorie de l'invention*, Thèse Fac. des Lettres, Paris, 1881.
99. STAROBINSKI. — Une nouvelle conception du génie et du talent, *Ann. Méd.-Psychol.*, octobre 1927.
100. SUTTIE (J.-I.). — Beethoven's Deafness, *Brit. Méd. Journ.*, 1934.
101. TOULOUSE. — Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie, *Ann. Méd.-Psychol.*, 1897.
102. VALÉRY (P.). — A) *Monsieur Teste*, N.R.F., Paris.
— B) *A propos de Degas*, *Nouv. Rev. Fr.*, mars et avril 1938.
— C) *Introduction à la poétique*, Paris, N.R.F., 1938.
103. VASCHIDE. — La courbe du travail intellectuel d'après Kraepelin et son école, *Rev. de Psychiât.*, mai 1905.

104. VERD. — *Le Greco. Remarques sur la peinture et la folie*, Thèse Bordeaux, 1934.
105. VOIVENEL (P.). — A) *Littérature et folie*, Thèse Toulouse, 1908.
- B) Du rôle de la maladie dans l'inspiration littéraire, *Merc. de Fr.*, 16 juillet 1911.
- C) *Le médecin devant la douleur et devant la mort*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1934.
106. WALTER (A.). — *Des excitants artificiels dans le travail intellectuel (morphine, tabac, alcool)*, Thèse Paris, 1925.
107. WARD (Price). — *I know the dictators*, London, 1937.
108. WILDE (O.). — *Intentions*, London.
109. YODER. — L'enfance des grands hommes, *Pedagogical Seminary*, t. III, n° 1, octobre 1894.
-

IMPRIMERIES
GRENOUILLEAU.LANDAIS & LES FILS
BORDEAUX
